

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JACQUES AUDIARD

De battre
mon cœur s'est arrêté



par Joachim Lepastier

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Joachim Lepastier

Iconographie : Carolina Lucibello

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Héritages et indépendance	2
Genèse – Un remake particulier	3
Personnages – Jimmy Fingers et Thomas Seyr, deux destins opposés	4
Découpage narratif	6
Récit – Apprentissages	7
Filiations – Un réalisme poétique	8
Séquence – Prise de conscience et hallucination	10
Mise en scène – Une instabilité réfléchie	12
Plans – Regarde le père tomber	14
Motifs – Langage corporel et langage musical	16
Technique – Clair-obscur et somnambulisme	18
Parallèles – Les dérivés du cinéma criminel	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

De battre mon cœur s'est arrêté

France, 2005

Réalisation :

Scénario :

Collaboration artistique :

Image :

Son :

Montage :

Décors :

Musique originale :

Conseillère musicale :

Producteur :

Production :

Distribution :

Durée :

Format :

Sortie :

Jacques Audiard

Jacques Audiard,

Tonino Benacquista,

d'après le film *Fingers*

(*Mélodie pour un tueur*) écrit

et réalisé par James Toback

(1977)

Thomas Bidegain

Stéphane Fontaine

Brigitte Taillandier,

Pascal Villard, Cyril Holtz,

Philippe Amouroux

Juliette Welfling

François Emmanuelli

Alexandre Desplat

Caroline Duris

Pascal Caucheteux

Why Not Productions,

Sédif Productions,

France 3 Cinéma

UGC

1 h 42

1.85

16 mars 2005

Interprétation

Thomas Seyr :

Robert Seyr :

Fabrice :

Sami :

Linh Dan Pham :

Aline :

Chris :

Minskov :

La petite amie

de Minskov :

Romain Duris

Niels Arestrup

Jonathan Zaccarà

Gilles Cohen

Miao Lin

Aure Atika

Emmanuelle Devos

Anton Yakovlev

Mélanie Laurent

SYNOPSIS

Thomas Seyr, que tout le monde appelle Tom, est un marchand de biens travaillant en association avec deux compères, Sami et Fabrice. Ses méthodes de travail n'ont rien de recommandable : magouilles financières, dégradations volontaires des immeubles pour les récupérer à meilleur prix et expulsions sans ménagement des squatteurs. Il est également très proche de son père, Robert, qui le force parfois à employer la manière forte pour récupérer l'argent des loyers impayés. Un soir, alors qu'il passe en voiture devant un théâtre, Tom reconnaît M. Fox, l'ancien imprésario de sa mère pianiste, aujourd'hui disparue. La pratique du piano, voire l'espoir de devenir concertiste, hantent de plus en plus Tom. Il prend des leçons avec une jeune pianiste vietnamienne qui ne parle pas français. Tous les deux ne communiquent que par la musique. À son contact, Tom prend ses distances avec son métier. Dans le même temps, il se rapproche d'Aline, la femme de Fabrice. Un jour, il retrouve son père hagard et ensanglanté après une transaction qui a mal tourné avec un affairiste russe, Minskov. Tom retrouve Minskov à la piscine d'un hôtel. Il le menace au téléphone et séduit sa petite amie. Tom passe enfin sa première audition devant M. Fox. Incapable de maîtriser sa nervosité, il échoue totalement. À la sortie, il passe chez son père et le découvre gisant, une balle dans la tête. Deux ans plus tard, Tom est devenu l'imprésario de Miao Lin, désormais concertiste. Alors que celle-ci s'apprête à entrer sur scène, Tom aperçoit Minskov sur le trottoir. Il le poursuit dans un hall d'immeuble et le frappe au visage avec son attaché-case. S'ensuit une bagarre dans l'escalier de secours. Incapable d'asséner le coup de grâce à un Minskov agonisant, Tom fond en larmes. Les mains ensanglantées, il rejoint sa place parmi les spectateurs et écoute, prostré, la fin du concert.



Jean-Claude Lother/Why Not Productions

RÉALISATEUR

Héritages et indépendance

Jacques Audiard porte l'un des patronymes les plus signifiants du cinéma français. On ne présente plus son père, Michel Audiard, qui est sans doute le scénariste et le dialoguiste le plus fameux du cinéma français d'après-guerre. Adulé par beaucoup, critiqué par d'autres – qui lui reprochent un fond de pensée souvent un peu misogyne et rance – il ne laisse personne indifférent et peut même se vanter d'avoir fait rentrer son verbe gouailleur et ses mots d'auteur au parler cru dans l'inconscient collectif de la société française.

Pour faire entendre une voix personnelle, Jacques Audiard a pris le temps de construire sa place et n'est parvenu à la réalisation qu'après un long parcours professionnel. Il entre dans le monde du cinéma par la voie du montage. En 1976, alors âgé de 24 ans, il est assistant monteur sur *Le Locataire* de Roman Polanski. Il se tourne ensuite progressivement vers l'écriture scénaristique. Il coécrit avec son père en 1981 le viril et oubliaable *Professionnel*, interprété par Jean-Paul Belmondo, mais surtout *Mortelle Randonnée*, réalisé par Claude Miller en 1983, polar atmosphérique et sentimental aux confins du fantastique. Les scénarios sur lesquels il travaille durant les années 1980, *Poussière d'ange* d'Edouard Niermans en 1987 ou *Baxter* de Jérôme Boivin en 1989, explorent un certain renouveau des codes du polar ; l'intrigue compte moins que la création d'une ambiance désabusée, voire cynique, non dépourvue de pointes d'humour noir.

Des débuts raisonnés

Ce n'est qu'en 1994, à l'âge de 42 ans, qu'il signe sa première réalisation. *Regarde les hommes tomber* se fait vite remarquer par l'originalité de son ton, pessimiste mais sauvé de la noirceur absolue par l'empathie de son regard sur trois hommes au bout du rouleau, un représentant de commerce et deux truands minables. Le film convainc aussi par l'assurance de sa direction d'acteurs – Jean Yanne, Jean-Louis Trintignant et Mathieu Kassovitz – et pose les marques de l'univers de son auteur. Empreint d'une certaine abstraction beckettienne, le film

recueille néanmoins un beau succès public et le César du meilleur premier film en 1995. À l'exception de son deuxième long métrage, *Un héros très discret* (1996), histoire d'un faux héros de la Résistance dans l'immédiat après-guerre, tous les films d'Audiard se situent dans le monde contemporain et mettent en scène des hommes blessés qui doivent effectuer des parcours initiatiques dans des mondes poisseux. Sans être véritablement des films « de genre », ils perpétuent l'esprit de la Série noire en mêlant intrigue policière et observation sociale cinglante. Ils sont souvent coscénarisés par des écrivains de polar, comme Tonino Benacquista pour *Sur mes lèvres* (2001) et *De battre mon cœur s'est arrêté* (2005). Combinant succès publics, prix et sélections dans les grands festivals – dont Cannes pour les deux derniers, *Un prophète* (Grand prix en 2009) et *De rouille et d'os* (2012) – tous ses films font événement. Jacques Audiard est ainsi l'un des cinéastes français les mieux connus à l'étranger.

Un révélateur d'acteurs

Si le cinéaste a acquis un tel statut, c'est aussi grâce à la relation particulière qu'il a su établir avec ses acteurs, les révélant à chaque fois sous un nouveau jour. Dans les carrières de Vincent Cassel et d'Emmanuelle Devos, il y a un avant et un après *Sur mes lèvres*, tant ce polar sentimental a magnifié leur capacité à œuvrer dans un certain transformisme physique et mental. Le succès du *Prophète* tient aussi à l'émergence d'une nouvelle génération de comédiens, Tahar Rahim, Reda Kateb et Simane Dazi, au départ inconnus et qui ont, depuis, poursuivi de belles carrières jusqu'à l'international. On a ainsi retrouvé Tahar Rahim chez Lou Ye (*Love and Bruises*, 2011) et Asghar Farhadi (*Le Passé*, 2013), Reda Kateb chez Kathryn Bigelow (*Zero Dark Thirty*, 2012) et Slimane Dazi chez Jim Jarmusch (*Only Lovers Left Alive*, 2013). Dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, c'est la métamorphose de Romain Duris qui retient l'attention. Comédien que le public a vu évoluer, il jouit d'une certaine popularité depuis



Jacques Audiard (à droite) avec Matthias Schoenaerts sur le tournage de *De Rouille et d'os* (2012) – Roger Arpajou/Why Not Productions.

son premier film, *Le Péril jeune* de Cédric Klapisch (1994). Entre 1995 et 2005, il a longtemps incarné l'archétype parisien de l'adolescent prolongé, naviguant dans une certaine insouciance. Mais *De battre...* est le film qui le fait accéder à un registre plus mûr. Comme le dit lui-même Jacques Audiard, il fallait « raconter l'histoire de quelqu'un qui va passer à l'âge adulte en quittant ses derniers oripeaux d'adolescent, et je trouvais que Romain, professionnellement, représentait bien cela »¹. En cela, le personnage, l'acteur et – à un autre degré – le réalisateur se retrouvent avec un défi similaire : se confronter à l'héritage du père et affirmer son indépendance.

1) « Et si tuer quelqu'un au cinéma, c'était difficile ? », entretien avec Jacques Audiard, par Philippe Rouyer et Claire Vassé, *Positif* n°529, mars 2005.

FILMOGRAPHIE

Jacques Audiard

1994 : *Regarde les hommes tomber*

1996 : *Un héros très discret*

2001 : *Sur mes lèvres*

2005 : *De battre mon cœur s'est arrêté*

2009 : *Un prophète*

2012 : *De rouille et d'os*

GENÈSE

Un remake particulier

Bien que *De battre mon cœur s'est arrêté* apparaisse comme un film éminemment personnel et que sa mise en scène porte l'empreinte de son auteur, il est inspiré d'un film tourné près de trente ans auparavant aux États-Unis : *Fingers* de James Toback, interprété par Harvey Keitel et intitulé en français *Mélodie pour un tueur* (1978). La pratique du remake est connue au cinéma, mais elle émane plutôt des grands studios américains, beaucoup plus rarement d'un cinéaste français. Les stratégies peuvent être diverses mais obéissent souvent à des considérations commerciales. Il s'agit soit de « rebooter » les aventures d'un super-héros – comme Spiderman, Superman ou Robocop – pour les faire connaître à un public plus jeune, soit de reprendre un grand succès étranger pour l'adapter aux mœurs américaines. Du côté du cinéma français, *Trois hommes et un couffin* (Coline Serreau, 1985) ou *Les Visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1993) ont ainsi connu des déclinaisons américaines, *Trois hommes et un bébé* de Leonard Nimoy en 1987 et *Les Visiteurs en Amérique* de Jean-Marie Gaubert, alias Poiré, en 2001, mais avec des fortunes diverses : plébiscite pour les papas poules, bide pour « André le Pâté », version U.S. de Jacquouille la Fripouille. Autre exemple de remake « franco-américain » : avant de réaliser les deux *Mesrine*, *L'Instinct de mort* et *L'Ennemi public n°1*, en 2008, Jean-François Richet a tourné *Assaut sur le Central 13*, un remake d'*Assaut de John Carpenter* (1976) mais avec une coproduction franco-américaine et des acteurs américains, dans un souci de réactualisation de l'histoire mais sans en changer la localisation.

Reprendre une trame plus qu'une histoire

C'est d'abord le producteur du film de Richet, Pascal Caucheteux, qui demande à Jacques Audiard s'il est lui aussi tenté par l'idée d'un remake. Le projet de *De battre...* sera pourtant beaucoup plus singulier, proposant une expérience presque inédite dans le cinéma français. Car il va s'agir, dans cette adaptation, de ramener les bases de l'histoire originale à une époque contemporaine et surtout à un contexte éminemment français. La méthode peut rappeler celle de Jean-Pierre Melville qui a travaillé sur les archétypes des « films noirs » américains des années 1930 et 1940, ceux qui mettaient en vedette James Cagney ou Humphrey Bogart, pour les réimplanter dans la France des années 1960 comme dans *Le Doulos* (1962) ou *Le Samouraï* (1967), dont les premiers rôles étaient tenus par Jean-Paul Belmondo et Alain Delon. Du film original, Jacques Audiard ne reprend que la caractérisation générale du héros, une crapule mélomane, et quelques scènes-clés. On retrouve ainsi le déjeuner avec le père et sa nouvelle compagne, les confrontations et intimidations successives du héros avec des petits magouilleurs ou des hommes d'affaires véreux, l'audition ratée, la découverte de la mort du père et le désir de vengeance... Mais chacune d'elles est traitée sur un mode très différent et la succession de ces variations oriente de manières radicalement opposées les destins des deux héros. Même l'impact de la musique dans leur vie n'a pas du tout la même

signification. Dans *De battre...*, le piano est l'instrument d'une prise de conscience puis d'une réelle remise en question du personnage de Tom qu'interprète Romain Duris, alors que dans *Fingers*, il est seulement un hobby qui n'interfère qu'assez peu avec le mode de vie crapuleux du Jimmy que joue Harvey Keitel (cf. p. 4).

Une relecture fantasmatique et critique

Dans un entretien avec la revue *Positif* à la sortie de son film, Jacques Audiard analyse avec lucidité ce qui l'a séduit dans *Fingers*, mais aussi les limites de ce film original : « J'avais vu le film de Toback en 1978 et il m'avait laissé un grand souvenir, à moi et à mes amis. On en parlait beaucoup. Le film était très difficile à voir car il ne ressortait pas et n'était pas programmé dans les cinémathèques. Il s'est mythifié dans mon esprit. Jusqu'à un certain point, on lui a prêté plus qu'il ne nous a donné. Car quand on le revoit aujourd'hui, c'est un film scénaristiquement invalide. Et c'est un euphémisme ! Il y a toutes les poses d'époque du cinéma américain, jusqu'à la caricature. On sent le dénuement de l'acteur face à un réalisateur qui laisse tourner sa caméra. Tout ça avait du charme, mais ce qui m'avait vraiment marqué dans ce film, c'est la dualité entre le mal et le beau, les questions du genre : d'où on vient, où on va et comment se fait le meurtre du père. Des choses grecques, basiques. (...) [La fin] a un côté "so what", une vision tragique par défaut. (...) Quand Tonino [Benacquista, le coscénariste] a vu le film, il l'a détesté et m'a dit : "Mais comment peux-tu voir cette merde ?" On s'est rendu compte que le film était intéressant à partir du moment où les choses devenaient concrètes, que l'on créait un milieu professionnel. » Le point de départ de *De battre mon cœur s'est arrêté* est donc ambivalent. De l'aveu même du cinéaste, le choix du film de Toback relève du souvenir fantasmé d'un film antérieur dont le charme certain repose sur la puissance d'un acteur charismatique et sur les questionnements proches de la tragédie qu'il peut inspirer. Il intègre cependant une dimension plus critique, puisqu'il s'agit, à travers l'adaptation, de prendre en compte le vieillissement du film et les facilités de sa dramaturgie pour mieux le réinterroger vis-à-vis du monde contemporain. Tels sont les deux pôles qui ont nourri la dialectique d'inspiration de Jacques Audiard.

1) « Et si tuer quelqu'un au cinéma, c'était difficile ? », entretien avec Jacques Audiard, par Philippe Rouyer et Claire Vassé, *Positif* n°529, mars 2005.



Mélodie pour un tueur de James Toback (1978) – Wilson McLean/Brut Productions.



Les cinq images ci-dessus : *Mélodie pour un tueur* de James Toback (1978) – Brut Productions.

PERSONNAGES

Jimmy Fingers et Thomas Seyr, deux destins opposés

Partir d'un film existant ne signifie pas forcément conserver à l'identique toutes les orientations du récit originel. La comparaison entre *Fingers* et *De battre...* offre le cas saisissant d'une relecture à la fois fidèle et opposée. L'histoire reste en apparence identique. Jimmy Fingers (Harvey Keitel) et Thomas Seyr (Romain Duris) ont en commun d'être deux trentenaires gagnant leur vie par des petits trafics à la limite de la légalité : l'extorsion de dettes ou l'immobilier véreux. Tous deux vivent encore dans l'ombre d'un père imposant qui reste leur mentor professionnel et leur demande de temps à autre d'effectuer des basses besognes pour son propre compte. Dernière singularité commune, et non des moindres, les deux personnages sont hantés de manière obsessionnelle par la pratique du piano. Ces bases identiques évoluent pourtant de manières très différentes dans chacun des films, tant sur les questions du lien à la musique que du rapport au père. Si les grandes étapes du récit sont conservées, le sens qui se dégage des deux versions, à l'image de la trajectoire morale des deux héros, va nettement diverger.

La musique et la mère

Les héros des deux films sont présentés de façon opposée. Le premier plan de *Fingers* est un majestueux travelling avant en arc de cercle nous faisant découvrir Jimmy au piano. L'ambiance est plutôt apaisée, voire majestueuse. Sur la foi de cette entame, difficile de soupçonner qu'un tel personnage soit aussi accaparé par des tâches beaucoup moins nobles qui vont aller jusqu'au crime. Le début de *De battre...* joue sur une tonalité opposée. Il nous présente les activités peu reluisantes de Tom : négociations financières tendues avec ses collègues, « sabotage » d'un vieil immeuble avec un lâcher de rats dans la cage d'escalier, mise à sac d'appartements vides pour éviter les réquisitions du D.A.L. (Droit au logement). Ces scènes d'exposition sont filmées sur un mode fiévreux et dressent le portrait parcellaire d'un personnage nerveux, aux aspirations peu dignes. Le surgissement de la musique n'arrive qu'à la fin du premier quart d'heure et on la découvre presque par surprise, à la faveur d'une

rencontre fortuite entre Tom et M. Fox, l'imprésario de sa mère. Mais si le film a retardé sciemment cette information, c'est bien parce que celle-ci vient remettre en cause un quotidien fait de magouilles et d'intimidations qu'on a pris soin de présenter en détail.

Dans *Fingers*, la musique n'est qu'une façon originale et inattendue de caractériser le personnage. Elle n'est finalement qu'un passe-temps pour Jimmy et est globalement acceptée par son entourage, puisque son père lui demande régulièrement des nouvelles de son audition. Dans *De battre...*, le piano vient au contraire parasiter une existence crapuleuse qui a imposé au personnage ses lois et son rythme de vie. La musique est mal acceptée par l'entourage de Tom. Son père lui demande pourquoi il a revu M. Fox, « ce grand con avec ses airs de tarlouze » ; son collègue Sami l'interpelle : « Tu vas gagner de l'argent là avec ton piano ? Mais nous, ça va nous rapporter quoi ? » L'incompréhension et l'hostilité des proches transforment ainsi la pratique du piano en conquête émancipatrice. C'est un vrai combat que doit mener le héros.

L'instrument revêt encore une autre dimension symbolique dans le film d'Audiard : il représente le domaine de la mère. Cette mère musicienne est une autre différence de taille entre les films. Dans *Fingers*, on ne la voit que dans une seule scène où elle attend son fils à la sortie de son audition ratée. Sa présence est à la fois rassurante et autoritaire, mais elle reste très accessoire au déroulement d'un récit plutôt dominé par les rapports père-fils. *De battre...* fait un choix plus radical. La mère est morte, mais sa présence hante le récit de manière spectrale. Quand Tom se remet au piano, c'est après avoir écouté les enregistrements de sa mère et surtout sa voix qui laisse échapper : « J'arrive pas à me concentrer. J'ai le cœur qui bat trop fort. » Cette présence d'outre-tombe nourrit à la fois le malaise et l'ambition de Tom. Toutes proportions gardées, il est comme Hamlet visité par le spectre de son père. La musique devient alors une mission et une marque de fidélité spirituelle adressée à la mère par-delà la mort.



La menace, domaine du père

Si la mère a légué la sensibilité musicale, le père a transmis le sens des affaires crapuleuses. C'est cette double transmission, presque contradictoire, qui alimente le clivage de la personnalité des deux personnages. Là encore, les deux films traitent ce tiraillement de façons très différentes. Dans *Fingers*, il est donné d'emblée et évolue peu jusqu'à la fin du film. Jimmy exécute les basses besognes de son père sans problème de conscience, quand Tom a de plus en plus de mal à effectuer ces tâches humiliantes. Une scène qui se retrouve dans les deux films est révélatrice : celle où le père demande à son fils d'aller intimider un petit restaurateur pour récupérer de l'argent. Dans *Fingers*, on reste dans le registre attendu d'une scène de film noir de l'époque, telle qu'on peut en voir dans *Mean Streets* de Martin Scorsese, le film de 1973 dans lequel joue Harvey Keitel. Jimmy entre l'air de rien dans l'établissement (00:19:40) puis finit par attirer le patron dans l'arrière-salle du restaurant. Suivent invectives verbales et bagarre. Le restaurateur se retrouve à terre. Jimmy sort son arme. Le patron paniqué, devant son propre fils, jette les billets de banque à Jimmy qui sort triomphant et paradant de cette confrontation. La scène correspondante de *De battre...* (00:24:41) obéit globalement au même déroulement mais, plus décomposée, joue sur des ressorts psychologiques plus complexes. Elle devient, en trois actes, la charnière du film.

Premier acte. La scène commence par le plan machiavélique du père qui a donné rendez-vous à son fils juste en face du restaurant de son « client ». Le dialogue entre le père et le fils révèle leur conflit sous-jacent. Tom évoque pour la première fois sa rencontre avec M. Fox et son désir de passer une audition. Robert, son père, traite M. Fox de « maquereau » et dresse de la mère défunte un portrait d'hystérique. Il provoque sciemment Tom car il lui reproche de ne pas lui avoir rendu le service qu'il lui demandait : récupérer l'argent du loyer que lui doit le restaurateur d'en face. « Je vais aller le voir ton mec, comme ça, on va peut-être pouvoir parler d'autre chose », s'excuse Tom sur un ton énervé. « C'est pratique, t'as juste à traverser », lui répond-il sur un ton narquois.

Le père met sciemment à l'épreuve la fierté de son fils, presque sur le mode pervers de la question bête « tu préfères ton papa ou ta maman ? ».

Deuxième acte. Le père traverse la rue et rentre dans le restaurant, intimant ainsi à Tom l'ordre tacite de le rejoindre. La tension de cette première guerre des nerfs entre Tom et Robert déteint déjà sur la scène suivante et en redouble la tension. Quand Tom pénètre dans le restaurant, il entend son père avoir des mots violents avec le restaurateur. Pendant ce temps, il provoque un début de feu dans les cuisines, traquenard grâce auquel il parvient à attirer le patron au fond de l'établissement et l'assomme avec une poêle. À terre et sous la menace de Tom, le restaurateur cède l'argent. Contrairement à la scène de *Fingers* qui restait sur le mode de l'imagerie du film de gangster, la scène de *De battre...* montre une situation d'intimidation ni glorieuse, ni chevaleresque, mais laborieuse et maladroite. Tom se blesse en saisissant un couteau. Sa sueur, son halètement et sa fatigue témoignent aussi de l'humiliation qu'il ressent.

Troisième acte. Tom rejoint son père au comptoir du bar d'en face et lui jette les billets d'un air dégoûté. Tous les deux apparaissent comme des chiens mouillés, essorés par cette séance d'extorsion de fonds. Malgré le satisfecit du père (« Tu vois, quand tu veux »), Tom le supplie de « l'oublier pendant un petit moment ». Il reste un moment seul, presque hagard, visiblement remué par ce qui vient de se passer. Cette scène a agi comme une révélation pour lui. C'est le moment clef où, dégoûté des agissements de son père, il choisit intérieurement de suivre et d'écouter la voie – la voix ? – de la mère qu'est le piano.

De la vengeance

L'analyse comparée d'une autre séquence a priori identique dans les deux versions peut être particulièrement révélatrice de la singularité de la démarche d'Audiard. Il s'agit de l'épreuve de vérité du dénouement : la bagarre finale entre le héros et l'assassin de son père (01:33:46 dans *De battre...*, 01:20:14 dans *Fingers*). Les partis-pris stylistiques des deux séquences paraissent très proches : même lieu (une cage d'escalier de secours), même représentation sans fard de la violence, même bagarre à mains nues sans gloire ni dignité. Les découpages et les chorégraphies choisissent des positions de caméra voisines – au ras du sol ou en plongée. Les dénouements se distinguent pourtant : Jimmy, chez Toback, sort vainqueur et assassine son adversaire à bout portant, quand Tom fond en larmes au moment où il pose son arme sur Minskov. Si l'ambiguïté est de mise quant au destin du personnage abandonné dans la cage d'escalier, l'intérêt de la séquence est de montrer que Tom a pris conscience du dérisoire de la vengeance par le sang alors que Jimmy y a, tout au contraire, trouvé son accomplissement d'homme et de fils. Là se situe l'opposition des destins entre les personnages et les films : *Fingers* raconte une initiation réussie au crime, via la restauration d'un honneur familial. Dans *De battre...*, la vraie épreuve consiste au contraire à accepter le deuil et à refuser la loi du talion. Ce qu'affronte Thomas, c'est la découverte de sa propre sensibilité qui, paradoxalement, se révélera plus impitoyable, voire cruelle, avec lui – puisqu'il ne parvient pas à devenir pianiste – que l'appel de la vengeance.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage et le chapitrage renvoient au DVD édité par UGC et distribué par TF1 Vidéo.

1. Confession de Sami (00:00:00 – 00:02:12)

En prégénérique, Sami évoque la déchéance de son père puis laisse échapper ses larmes face à un Tom nerveux, apparemment indifférent.

2. Marchand de biens, les combines du métier (00:02:13 – 00:10:40)

Générique sur des lumières dans la nuit. Tom va en voiture avec ses associés, Sami et Fabrice, jeter des rats dans la cage d'escalier d'un vieil immeuble pour pouvoir le racheter à vil prix. Puis ils passent une nuit très agitée en boîte. Le lendemain, Tom et Fabrice font l'état des lieux d'un appartement cossu. Tom mène ensuite une opération d'urgence dans l'un de ses immeubles, réquisitionné par l'association D.A.L. (Droit au logement). Les associés appellent à la rescousse un commando pour saccager volontairement les derniers appartements et éviter l'arrivée de nouveaux squatteurs. Tom, au volant de sa voiture, parcourt Paris au rythme de la musique de son autoradio.

3. La nouvelle amie du père (00:10:41 – 00:16:10)

Dans un petit restaurant, Robert, le père de Tom, le charge d'exiger le remboursement d'une créance. Il lui présente aussi sa nouvelle petite amie, Chris, avec laquelle il envisage de se marier. Tom se montre méprisant avec elle.

4. Le désir du piano (00:16:11 – 00:24:40)

Devant une salle de concert, Tom aperçoit M. Fox, l'ancien imprésario de sa mère pianiste, qui l'encourage à se remettre à la musique. Le soir, Tom retrouve de vieux enregistrements de sa mère, Sonia. Il écoute les cassettes, redécouvre des partitions annotées et se remet au clavier. Le lendemain, son premier contact avec un professeur du Conservatoire finit sur une sèche incompatibilité d'humeur entre les deux hommes. Un

étudiant asiatique le rattrape et lui propose les services d'une jeune pianiste vietnamienne qui vient d'arriver en France.

5. Les basses besognes (00:24:41 – 00:30:19)

Alors que Tom pensait simplement déjeuner avec son père et lui annoncer qu'il s'était remis au piano, Robert le met à l'épreuve en lui demandant d'aller recouvrer la créance du restaurateur d'en face. Tom s'exécute et récupère l'argent en recourant à la violence. Il a néanmoins la nette impression d'être tombé dans un humiliant traquenard et reste un long moment prostré dans sa voiture.

6. Première rencontre avec Miao Lin (00:30:20 – 00:32:26)

Jean-Pierre, l'étudiant asiatique du Conservatoire, présente Miao Lin à Tom. Il découvre qu'elle ne parle pas français, mais convient de venir prendre ses leçons tous les après-midis dans l'appartement de la jeune femme.

7. Piano obsession (00:32:27 – 00:46:02)

Tom se décide, non sans hésitations, à passer une audition auprès de M. Fox. Les premières leçons avec Miao Lin sont mouvementées. Tom a du mal à contrôler sa nervosité. Malgré cela, le piano agit comme une douce obsession chez lui, contaminant la routine des affaires et des combines immobilières. Aux côtés de ses collègues, il se montre de plus en plus distant dans son travail.

8. Une aventure avec Aline (00:46:03 – 00:51:43)

Tom croise Aline, la femme de son collègue Fabrice qui s'étonne de le rencontrer seul, puisque son mari lui avait dit qu'il dînait avec Tom ce soir. Aline comprend que Fabrice la trompe grâce à cet alibi dévoilé. Ce dernier profite de la situation en séduisant Aline.

9. Ébranlements (00:51:44 – 01:00:44)

Les leçons se poursuivent avec leurs hauts et leurs bas. L'investissement de Tom va croissant mais son énervement devient quasi systématique et provoque de vives tensions avec Miao Lin.

Parallèlement, Sami et Fabrice demandent à Tom des comptes sur son manque d'implication dans le travail et les affaires. La relation entre Tom et Aline devient aussi orageuse.

10. La chute du père (01:00:45 – 01:07:45)

Appelé par son père, Tom le récupère en sang à un arrêt de bus. Il le ramène chez lui et s'en occupe comme d'un enfant. Robert ne veut pas parler. Tom commence à renverser verres et bouteilles dans l'appartement pour le faire céder. Robert avoue qu'il est en affaires avec un Russe, Minskov, et que la transaction a mal tourné. Il avoue également que son histoire avec Chris est terminée. Tom va la revoir pour la supplier de revenir vers son père « pour faire attention à ce qu'il fabrique ». Les leçons de piano se poursuivent.

11. Menaces (01:07:46 – 01:15:06)

Tom retrouve la piste de Minskov dans un hôtel de luxe. Alors que l'homme d'affaires se repose à la piscine, il le menace au téléphone tout en l'épiant du regard. Puis il suit sa petite amie et la drague jusque dans les vestiaires. Quand il retrouve son père, Tom le supplie « d'oublier [son] fric », que lui doit Minskov. « C'est pas quelqu'un comme nous », le prévient-il.

12. Avant l'audition (01:15:07 – 01:19:16)

Indifférent aux propos graveleux que Fabrice tient en toutes circonstances, Tom poursuit sa liaison avec Aline et sa préparation à l'audition. La dernière répétition est très encourageante. Miao Lin suggère juste à Tom de se calmer et de bien dormir avant le grand jour. Leur relation semble devenir plus intime.

13. Perturbations (01:19:17 – 01:23:40)

La veille de l'audition, Tom est réveillé en pleine nuit par Sami pour une affaire urgente. Ils doivent se rendre sur un site pour une signature de contrat. Arrivés sur place, ils se rendent compte que des squatteurs occupent l'immeuble. Ils les expulsent sans ménagement sous les yeux hallucinés de Tom.

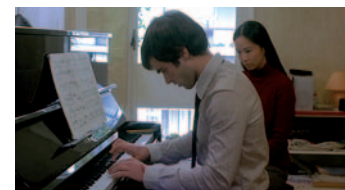
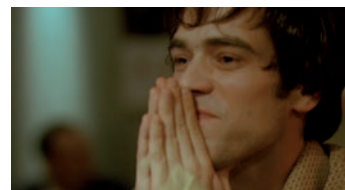
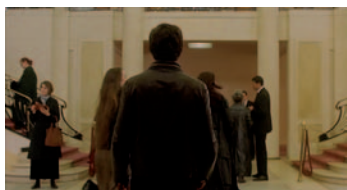
14. Échec et mort (01:23:41 – 01:30:02)

Tom passe son audition devant M. Fox. Tétanisé, il ne parvient pas au bout du morceau et claque la porte. En rentrant, il passe chez son père et découvre qu'il a été assassiné d'une balle dans la tête. Il fond en larmes, expulsant toute sa rancœur.

15. La musique de la vengeance (01:30:03 – 01:38:00)

Deux ans plus tard, Tom joue du piano sur une scène de concert... mais devant un théâtre vide. Il est devenu l'imprésario de Miao Lin et s'occupe juste de vérifier la sonorité de son instrument. Alors qu'il l'accompagne pour son concert, il remarque Minskov sur le trottoir d'en face. Il le suit jusque dans le hall d'un immeuble de bureaux et lui assène un grand coup d'attaché-case au visage. S'ensuit une bagarre à mains nues dans l'escalier de secours. Tom est incapable d'asséner le coup de grâce à un Minskov à l'agonie et s'écroule en sanglots. Les mains ensanglantées, il rejoint sa place parmi les spectateurs et écoute, prostré, la fin du concert.

16. Générique de fin (01:38:01 – 01:42:16)



De battre mon cœur s'est arrêté est un film à la structure simple et linéaire, mais au ton très composite. Le film suit le personnage du début à la fin de l'histoire et note son évolution au gré de différentes rencontres. À la fin, tout a changé chez lui : son rapport au travail, au père, aux femmes et à la culture. Pour scruter ces changements intimes, le film embrasse le strict point de vue de son personnage principal. Pas une scène dont il soit absent, et à aucun moment on ne voit deux autres personnages évoquer les agissements de Tom. Le film adopte ainsi une stratégie d'immersion qui nous fait percevoir, par différents modes cinématographiques, le ressenti sensible de son héros (cf. p. 12). Si cette ligne d'écriture paraît inflexible, elle n'a pour autant rien de monotone tant le film lui-même peut être caractérisé par son hybridation. Situé à la croisée de différentes sensibilités cinématographiques, *De battre...* croise l'ambiance du film noir avec l'acuité de l'étude psychologique tout en étant dominé par le genre plus littéraire du roman d'apprentissage. Comme le précise lui-même Jacques Audiard : « Le roman d'apprentissage me stimule, surtout quand il est pris dans une autre forme de genre. »¹

Film noir, étude psychologique, roman d'apprentissage : trois lignes narratives

Cet entrelacs de genres et de registres crée un ton singulier. Du film noir, *De battre...* tire avant tout son ambiance et son inscription dans une réalité sociale très précise. De l'étude psychologique, il garde une rigueur d'observation, une façon « behavioriste »² d'enregistrer les agissements de son héros et de faire « parler » ses comportements. Mais le film reste sciemment dans une certaine sécheresse et s'interdit de recourir à la voix intérieure du personnage – mode de caractérisation que l'on croise fréquemment dans les films de Martin Scorsese, entre autres. La raison en est simple. Tom est quelque peu dépassé par sa rencontre avec la musique, il n'est pas de nature à

s'auto-analyser, à réfléchir sur lui-même, sur ses actes ou ses émotions. L'ajout d'une voix intérieure aurait sans doute dénaturé le personnage en le rendant trop lucide. Ne pas avoir accès à son intimité la plus secrète est ainsi un moyen de lui faire traverser l'histoire dans un état parfois proche du somnambulisme (cf. p. 19).

Une structure de répétitions

La troisième ligne narrative, celle du « roman d'apprentissage », apporte une autre dynamique au récit, allant même jusqu'à volontairement parasiter les codes du film noir. Qui dit apprentissage dit récit initiatique, et tout le film tend pour Tom vers l'épreuve de vérité qu'est son audition face à M. Fox. L'irruption de cette épreuve transformera la routine d'hier en obstacle pour sa nouvelle vie, comme le prouve le moment où il est réveillé en pleine nuit par ses collègues, la veille de l'audition. Mais qui dit apprentissage dit également répétition et abnégation. Ainsi, la structure du film choisit sciemment de répéter les mêmes types de scènes pour en faire sourdre les modifications du personnage. C'est évidemment le cas pour la succession de leçons de piano montrant l'évolution des rapports entre Tom et Miao Lin, mais aussi pour les deux scènes d'expulsion de squatteurs dans des immeubles délabrés : la première fois, au début, Tom joue au chef ; la seconde, il assiste épouvanté aux opérations. Plus significatives encore demeurent les trois scènes de la « visite au père », où Tom débarque sans prévenir dans l'appartement paternel. La première fois, l'appartement est vide et Tom se surprend à jeter un nouvel œil sur des photos d'enfance. La deuxième fois, il raccompagne son père blessé. La troisième fois, il le trouve mort (cf. p. 14). Comme en musique, Jacques Audiard effectue ainsi des « variations sur un même thème » dont l'enchaînement rend perceptible l'éveil et la mutation progressive de Tom.

Une écriture ouverte

Pour parvenir à produire un récit accueillant ainsi l'hybridation et la variation, Jacques Audiard a dû définir une « écriture de chronique, plus ouverte [que] l'écriture de comédie [de] *Sur mes lèvres* », son film de 2001. C'est pourquoi il a même écrit un document parallèle au scénario. « Quand je suis allé au tournage, j'avais les 110 pages brochées du scénario et, à côté, une deuxième brochure qui comportait d'autres scènes, des bouts d'arguments ou ce que j'avais essayé en répétition avec les comédiens. (...) J'avais deux brochures parce que je savais que la structure scénaristique du film m'autorisait à faire ce travail de gaufrage, de superposition. La scène de prologue, avec Gilles Cohen [Sami] par exemple s'est faite comme ça, sans que je sache exactement où elle allait prendre place. » Plusieurs scènes ont ainsi changé de place au montage. C'est le cas de la conversation érotique au téléphone avec Aline, du premier saccage de l'immeuble squatté ou de la scène d'explication avec Sami demandant à Tom « pourquoi il est à côté de ses pompes ». La logique interne du film, qui a présidé à ces déplacements, explique aussi le grand nombre de scènes coupées : plus d'une vingtaine (cf. p. 19). Ces dernières ne sont pas, en soi, moins bonnes que celles conservées du film. Elles sont même tout autant incarnées et intenses. Simplement, elles peuvent apparaître comme des diversions, comme, par exemple, celles qui concernent les affaires entre le père et Minskov. Redonnant trop d'importance au prétexte criminel du récit, elles nous éloignent du singulier apprentissage de Tom.

1) Toutes les citations proviennent de « Et si tuer quelqu'un au cinéma, c'était difficile ? », entretien avec Jacques Audiard, par Philippe Rouyer et Claire Vassé, *Positif* n°529, mars 2005.

2) Du terme américain « *behavior* » (comportement). Le behaviorisme est une branche de la psychologie et de la littérature qui s'appuie sur la stricte observation extérieure des agissements d'un sujet dans un environnement donné.



Le jour se lève de Marcel Carné (1939) – Raymond Voinquel/Coll. Cahiers du cinéma.



Le Crime de monsieur Lange de Jean Renoir (1936) – Coll. CDC.



Remorques de Jean Grémillon (1941) – Coll. CDC.



Ascenseur pour l'échafaud de Louis Malle (1958) – Coll. CDC.

FILIATIONS

Un réalisme poétique

Bien qu'inspiré d'un film américain, *De battre...* s'inscrit clairement dans une généalogie du cinéma français. Si l'œuvre d'Audiard peut se réclamer héritière, c'est bien du « réalisme poétique », mouvement esthétique du cinéma français des années 1930 et 1940, dont elle poursuit la recherche. À dire vrai, ce réalisme poétique est une catégorisation large qui englobe nombre de films produits entre 1930 et 1950. Les grands cinéastes que l'on associe à ce mouvement sont Marcel Carné (*Le Quai des brumes*, 1938 ; *Le jour se lève*, 1939), Henri-Georges Clouzot (*L'assassin habite au 21*, 1942 ; *Le Corbeau*, 1943) et, pour certains films, Jean Grémillon (*Remorques*, 1941) ou Jean Renoir (*Le Crime de monsieur Lange*, 1936 ; *La Bête humaine*, 1938).

Alors que leurs œuvres sont très différentes, certaines caractéristiques communes s'imposent. Ainsi, en phase avec l'avènement du Front populaire, le réalisme poétique met en scène des héros issus des classes laborieuses tels que cheminots, ouvriers et marins. Les films décrivent de manière précise leur milieu social et professionnel. En ce sens, ils sont aussi des témoignages sur la société française de leur temps. Pourtant, leurs personnages a priori ordinaires vivent des destins hors du commun qui les transforment en héros de tragédie. L'intrigue, souvent à base policière ou criminelle, les confronte à la passion ou à la mort. Comme dans la tragédie, ils doivent faire des choix irréversibles qui remettent en question leur existence. Du point de vue de l'écriture, ces films manifestent un sens aigu du dialogue – les plus marquants sont signés Prévert – et des acteurs très investis dans leurs rôles, parmi lesquels les monstres sacrés du cinéma français de l'époque, de Jean Gabin à Arletty, Pierre Fresnay ou Jules Berry. Stylistiquement, ces films témoignent d'une maîtrise des ambiances nocturnes ou crépusculaires, poussant l'image noir et blanc jusque dans ses contrastes les plus expressifs. Beaucoup d'entre eux s'appuient en outre sur le travail de décorateurs comme Alexandre Trauner, grâce auxquels les lieux triviaux – une place de banlieue, une usine, un phare – exhalent un imaginaire d'inquiétude, voire d'étrangeté, qui flirte parfois avec le fantastique.



Série noire d'Alain Corneau – E. George/Gaumont/Coll. CDC.

Un héros du peuple

De battre... met lui aussi en scène des personnages évoluant dans un milieu précis : celui du bâtiment, dont il décrit avec soin les procédures et les méthodes de travail. De manière incidente, le film évoque aussi des questions sociales contemporaines telles que le mal-logement, les expulsions, l'affairisme de la mafia russe ou l'immigration asiatique, dressant ainsi une sorte d'instantané de la société française du début du 21^e siècle. Ce souci de réalisme est justifié par Jacques Audiard pour une raison impérative : « Si on veut croire à l'in vraisemblable – un type qui est marchand de biens et qui veut être concertiste à trente ans, c'est l'in vraisemblable – il faut être au ras des choses, planter une réalité avec beaucoup de soin. Ça m'avait marqué dans *Sur mes lèvres*, que personne ne s'étonne que cette fille qui est sourde soit engagée comme standardiste ! C'est la preuve qu'on peut aller assez loin quand le travail topographique du film est bien circonscrit. »¹ Ainsi, le souci de vraisemblance n'est qu'un point de départ... pour guider le spectateur vers l'in vraisemblable. Reste que l'héroïsme de Tom prête à discussion. C'est un personnage cynique et nerveux, pas forcément sympathique de prime abord et dans lequel le spectateur ne se projetterait pas spontanément. Tout l'art du film est de nous faire ressentir de l'empathie pour une telle personne en le saisissant à un moment où il baisse la garde et trouve une nouvelle sincérité.

Une tragédie moderne

L'histoire de Tom est donc celle d'une trajectoire mentale et existentielle qui le voit opérer une profonde mutation. Celle-ci débute avec la « visite » sonore de sa mère disparue (cf. p. 4) et trouve son douloureux point d'inflexion quand il découvre de manière brutale et inattendue le cadavre de son père (cf. p. 14). Comme dans la tragédie, les décisions de Tom mettent en jeu le destin des siens en tranchant un dilemme cornélien : choisir entre la voie du père et celle de la mère. Aller vers son destin nécessite d'accepter la mort des parents et de remettre en question les choix de vie qu'ils lui ont inculqués. En cela, *De battre...*



Extérieur nuit de Jacques Bral (1980) – Les Films noirs.

est assez proche du *Jour se lève*² de Carné, puisque dans les deux l'argument de film noir débouche sur une tragédie personnelle qui est aussi une introspection. Bien qu'inscrit dans un environnement très prosaïque, le film autorise aussi l'extrapolation d'une lecture quasi mythologique. Il serait ainsi un « Orphée inversé » dans lequel Miao Lin – Eurydice – parviendrait, grâce au sortilège de ses notes de piano, à guider Tom – Orphée – hors de l'enfer pourri des marchands de biens où il mijotait à petit feu.

Un dialogue et une incarnation

La force du scénario de Jacques Audiard tient aussi à la qualité de ses dialogues, écrits dans une langue a priori quotidienne, sans mots d'auteur ni grands effets d'écriture, mais qui témoignent toujours d'une juste rythmique de la parole. Ainsi, dans la scène qui suit le générique, les trois collègues sont saisis en pleine tractation alors qu'ils roulent dans la nuit. La qualité du dialogue repose d'abord sur le réalisme des termes et des arguments, qui nous fait croire à la véracité de ce monde professionnel. Mais l'essentiel tient à la nervosité de la discussion qui imprime le rythme de la scène et lui donne une certaine musicalité. Dans ce film où la musique a une part importante, il est primordial que le dialogue génère sa propre mélodie. L'incarnation de Romain Duris révèle pour sa part une intensité qu'on ne soupçonnait pas, alors, chez un acteur plutôt habitué à des registres plus dilettantes. Son personnage a beau être étrié, il l'habite avec un rare spectre d'émotions. Si les grands acteurs du réalisme poétique avaient d'emblée une dimension iconique définissant les standards des élégances masculines et féminines de l'époque, celle-ci est devenue plus rare dans le cinéma contemporain et doit être recréée, souvent par des emprunts aux mondes du rock ou de la mode. À cet égard, la méthode d'Audiard montre comment la construction du personnage et le travail d'acteur permettent de construire une nouvelle figure masculine. « Pour moi, il y a deux moments importants dans la construction du personnage : le fait que Romain devait travailler le piano, et le costume. (...) Le costume, on tâtonne, ça prend du



Neige de Juliet Berto et Jean-Henri Roger (1981) – Studiocanal/Marion's Film.

temps. Il fallait que Tom soit autre chose que ses deux collègues qui portent des costumes trois pièces noirs. Je m'étais complètement fixé sur une image *brit-pop*, Bob Dylan en 1966, un pantalon-cigarette, le col droit, la cravate, ça m'a rendu fou, je voulais être ça, la définition de l'élégance masculine qui a à voir avec une certaine classe manouche. »³

Une maîtrise des ambiances

Si le film, enfin, tire incontestablement sa force d'un travail sur les ambiances nocturnes et crépusculaires (cf. p. 18), celles-ci sont aussi auditives que visuelles. *La Toccata* en mi mineur BWV 914 de Jean-Sébastien Bach scande les leçons de piano. Dans un bonus DVD, Audiard explique le choix du morceau par sa haute technicité et aussi par le fait qu'il réclame moins d'investissement émotionnel qu'une pièce de Chopin ou de Schubert, investissement émotionnel dont est encore incapable Tom à ce moment. À cette pièce structurante viennent s'ajouter d'autres musiques diégétiques comme les nombreux morceaux électro qu'écoute Tom dans sa voiture ou dans les bars. Pour lier ces éléments divers, la musique originale composée par Alexandre Desplat, tout en discrètes nappes mélancoliques, accompagne souvent les transitions entre scènes ou marque les ellipses. C'est donc un véritable feuilleté musical qui signe l'ambiance du film. *De battre...*, loin de se limiter à l'hommage ou à l'exercice de style ironique et nostalgique d'un film comme *Delicatessen* de Caro et Jeunet (1991), est une œuvre qui intègre, de manière organique, l'esprit d'un héritage cinématographique sans avoir besoin de recourir à l'imitation. En cela, le film sait d'où il vient mais reste fermement et profondément de son époque.

1) « Et si tuer quelqu'un au cinéma, c'était difficile ? », entretien avec Jacques Audiard, par Philippe Rouyer et Claire Vassé, *Positif* n°529, mars 2005.

2) Dans *Le jour se lève*, François (Jean Gabin), après avoir commis un meurtre, se barricade chez lui, au cinquième étage d'un immeuble. Cerné par la police, il revoit les événements qui ont mené à cette issue tragique.

3) « Apporter du déséquilibre jusqu'à l'hypnose », *Libération*, 16 mars 2005.

Une tradition du « film noir à la française »

Si l'héritage du réalisme poétique peut être mis en évidence avec les élèves, il est aussi possible d'élargir le corpus de références en regardant comment *De battre...* s'inscrit dans une tradition du « film noir à la française » mêlant récit policier et témoignage désabusé sur la société. Des recherches sur *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), *Série noire* (Alain Corneau, 1979, dialogué par George Perec), *Extérieur nuit* (Jacques Bral, 1980), *Neige* (Juliet Berto et Jean-Henri Roger, 1981) ou *Poussière d'ange* (Edouard Niernans, 1987, coécrit par Jacques Audiard) mettront en avant plusieurs points communs dont on pourra se demander quels échos il trouvent dans le film d'Audiard.

Le premier est l'ancrage urbain contemporain, montrant l'usage et les mutations d'environnements choisis : Paris est ainsi privilégié (*Ascenseur...*, *Extérieur nuit*, *Neige*), même si une ville nouvelle – pour *Série noire* – et une métropole composite – pour *Poussière d'ange* – sont mises en scène.

Le deuxième est la révélation d'un ou plusieurs acteurs iconiques du cinéma français : Jeanne Moreau dans *Ascenseur...*, Patrick Dewaere et Marie Trintignant dans *Série noire*, Gérard Lanvin et André Dussollier dans *Extérieur nuit* et Bernard Giraudeau, métamorphosé en flic alcoolique, dans *Poussière d'ange*.

Le troisième est le rôle donné à la musique : jazz (*Ascenseur...*, *Extérieur nuit*), « tubes » de la fin des années 1970 dans *Série noire*, rock et reggae dans *Neige*. Autant de musiques qui éclairent les interrogations existentielles de leurs personnages.

SÉQUENCE

Prise de conscience et hallucination

Il est quelque peu artificiel d'extraire une séquence particulière du film, tant sa construction joue d'une progression continue. L'analyse détaillée d'un moment renvoie inévitablement à un ensemble narratif plus vaste. C'est le cas du passage qui nous intéresse, celui de l'expulsion nocturne du squat, sous les yeux effarés de Tom qui marque là sa rupture définitive avec son milieu professionnel. La scène dure un peu plus de trois minutes (01: 20:37 – 01:23:38) et compte 36 plans. Ces simples données disent déjà la densité de son montage et sa richesse rythmique, qui en font un des tournants décisifs du récit.

Désorientation et saturation (1-6)

Nous débutons l'analyse de la séquence avec l'arrivée de Fabrice, Sami et Tom sur le chantier, en soulignant que ce moment est déjà indissociable de son préambule : le réveil brutal de Tom extirpé du sommeil par ses camarades, alors qu'il doit passer son audition le lendemain. La scène tire son impulsion initiale d'un étonnant raccord mouvement avec la séquence précédente, où l'on voit Tom enfiler son pantalon en courant dans le couloir de son appartement. Le raccord connecte deux espaces totalement dissociés, mais l'enchaînement joue sur une certaine continuité d'humeur : d'une scène à l'autre, Fabrice est toujours aussi énervé. On l'a quitté martelant la porte de Tom à coups de poings. On le retrouve énervé et désorienté sur le chantier (« C'est où ? Mais je sais pas, putain ! »).

Les premiers plans (de 1 à 3) emboîtent le pas du trio, Tom fermant la marche. La proximité de la caméra avec les personnages empêche sciemment le spectateur de prendre ses repères et transforme le chantier en espace labyrinthique. On peut percevoir un discret héritage du réalisme poétique (cf. p. 8) dans deux détails qui ajoutent à l'irréalité de la scène : les grandes bâches translucides transformant les personnages en ombres dans la nuit (2), et le son saturé des travaux. À la fin du parcours, la caméra s'arrête au niveau de Tom, le remettant au centre du cadre par un léger mouvement d'appareil (3). Le bref plan général (4) sur le groupe d'hommes en pleine tractation au milieu du chantier épouse le point de vue distant de Tom. Le plan suivant (5) accentue cette focalisation en détachant son profil sur un arrière-plan volontairement flou. Le simple geste apparemment anodin de souffler sur ses doigts pour les réchauffer prend un sens plus profond. Son seul souci est de préserver ses mains de pianiste, le reste ne compte pas. Le mouvement global de la séquence joue beaucoup d'une simple alternance : Tom essaie de construire sa bulle qui est fréquemment parasitée par les irruptions de ses collègues. En témoigne la façon dont Sami surgit de l'arrière-plan flou en criant : « Il veut revoir l'immeuble. » (6)

Refuge et éclatement de la bulle (7-13)

Deuxième acte, en extérieur. Après un plan d'ensemble sur l'arrivée des voitures dans la nuit (7), un voluptueux travelling (8) longe silencieusement les carrosseries rutilantes des berlines. Le plan, très harmonieux, se conclut sur la figure soucieuse de Tom, resté à l'arrière du deuxième véhicule. Ce mouvement du général au particulier (9) nous fait à nouveau partager la subjectivité de Tom, qui transforme la nervosité agitée de ses mains en répétitions pianistiques. On passe d'emblée au gros plan sur la main droite de Tom (10), nimbé d'un voile noir menaçant, obscurcissant le cadre sur les côtés. La scène se poursuit avec un surprenant raccord sur un plan identique mais plus clair (11), « débouchant » quelque peu l'image en laissant entrer le visage tendu de Tom par la droite du cadre. L'habitable de la voiture est

devenu propice à un isolement et fait partager l'espace mental du personnage. Mais celui-ci est encore une fois tiré de sa concentration par l'irruption de son collègue frappant à la vitre. La suite de la séquence, autour de la voiture et plongée dans la nuit noire, joue d'un contraste entre une certaine indécision des formes mouvantes et la netteté des sons : bruits secs du sac de barres à mine jeté sur le trottoir (début de 12) ou du coffre claqué par Tom (fin de 13). La sécheresse de ces impacts sonores souligne les raccords du montage.

Désordre et effroi (14-36)

Troisième acte. Retour en intérieur, dans les étages de l'immeuble occupé par des squatteurs invisibles. La situation n'est pas tout de suite montrée. On ne la perçoit que par deux contrechamps différents. Le premier est l'ambiance sonore faite de cris et de fracas. Le second est le visage ahuri de Tom (14, 15) entrant dans la pièce. La mise en scène ne se concentre que sur une chose : son désarroi, qui en dit long sur l'indignité de l'action.

La scène de l'expulsion proprement dite est figurée par une suite de plans (16 à 23) paraissant tournés sur le mode du reportage de guerre. Les mouvements de caméra, le manque de luminosité comme le rythme saccadé du montage participent d'une confusion volontaire, mais pas incontrôlée. En effet, cet ensemble, quoique soudainement accéléré – il dure moins d'une minute et comprend presque vingt plans – construit soigneusement une ambiance proche du fantastique. Les cadres sont obscurcis sur les côtés, dirigeant le regard du spectateur sur quelques images fortes et fugitives : les visages apeurés des expulsés (21, 29), des jambes qui s'enfuient dans la nuit (27, 28, 33), des tables renversées (32). Ce sont des visions de cauchemar, des flashes subliminaux aux franges de l'abstraction, d'autant plus effrayants que le spectateur a à peine le temps de les identifier. Le visage incrédule de Tom (24, 26) scande régulièrement ce spectacle de terreur.

À partir du plan 23, l'irruption de la musique *in* – Sami allume un poste d'où sort *The Locomotion* – rythme le montage de manière ironique. L'entrain de la chanson rend en effet encore plus obscène la violence de la situation et la joie qu'éprouvent Fabrice et Sami. C'est ainsi que la séquence débouche sur un plan surréaliste où Sami danse au milieu du chaos (35). Plan immédiatement contredit par le regard face caméra de Tom (36), filmé au ralenti et prenant le spectateur à témoin. Ces deux derniers plans sont nimbés d'un voile noir passager, alourdissant encore davantage le sens de l'image. On perçoit néanmoins dans ce dernier plan une sorte de pulsation, comme s'il était vu à travers un iris alternativement ouvert et fermé. Cette pulsation est-elle celle de l'œil d'un témoin ? Le regard de la propre conscience de Tom sur ses agissements ? Ou de manière plus explicite, le battement de son propre cœur qui se ralentit à ce moment très critique du récit ? Beaucoup d'extrapolations sont possibles, sans qu'aucune soit favorisée. La force de cette scène tient sans doute dans cette polysémie du sensible, sa façon à la fois sensuelle et inquiétante de montrer une situation pourtant très crue. Son rythme et ses contretemps, son agitation même, apparaissent aussi comme le reflet perceptible de la tempête sous le crâne de Tom qui, prenant conscience du gouffre psychique existant désormais entre lui et ses collègues - qui disparaissent du récit après cette séquence -, veut plus que jamais changer de vie.



1a



5



11a



26



1b



6



11b



27



2



7



15



33



3



9



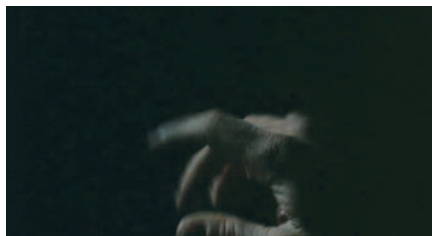
16



35



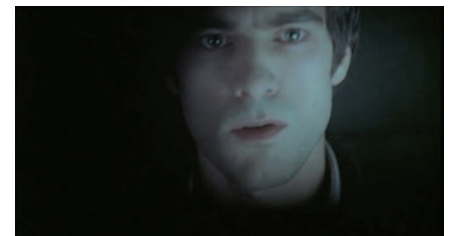
4



10



21



36

MISE EN SCÈNE

Une instabilité réfléchie

Y avait-il un pied de caméra sur le plateau de tournage de *De battre mon cœur s'est arrêté* ? Grande énigme, qui restera sans doute sans réponse, mais question que l'on peut légitimement poser une fois identifié le premier mot d'ordre de la mise en scène de Jacques Audiard : tous les plans sont filmés en « caméra portée ». On connaît les caractéristiques formelles qu'entraîne ce parti-pris : instabilité revendiquée du cadre, dont les bords flottent légèrement et en continu, et proximité avec les personnages. Portée à l'épaule ou maintenue par un harnais, la caméra est mouvante, toujours prompte à réagir aux déplacements des comédiens ou à leurs inflexions de regard. En restant ainsi sur le qui-vive, elle est littéralement « animée » et sort de son habituelle neutralité. Elle n'est plus un simple appareil d'enregistrement placé à distance de l'action. Elle revendique ici une telle proximité qu'elle brise une certaine « distance réglementaire » et devient presque un protagoniste de l'action.

Trouver la méthode pour restituer une énergie continue

Si ce type d'usage de la caméra fait gagner d'emblée une indéniable tension aux scènes, son maniement demande de la dextérité et de la mesure. Car il ne s'agit pas non plus d'agiter la caméra en tous sens pour créer une urgence artificielle qui fatigue vite le spectateur. La nécessité de la caméra portée, c'est à la fois une question de conviction et de distance, comme l'explique le chef opérateur du film, Stéphane Fontaine¹ : « À chaque fois qu'on a voulu mettre la caméra sur pied, ça ne fonctionnait pas. Ce n'était pas le film. Pas le bon geste. On manquait d'air. Mais ce n'est pas une loi générale. Le pire serait un cinéma trop conscient de lui-même. »

Ne pas « être trop conscient de soi-même », c'est aussi savoir accueillir sur le plateau un certain imprévu. À ce titre, Jacques Audiard revendique une méthode de tournage qui soit aussi « une façon d'empêcher que la technique ait terminé son boulot. Je veux

y aller. L'ennui peut gagner très vite sur un tournage. Je laisse travailler les gens, mais il ne faut pas que ça dure trop longtemps. Ce qui sert, c'est la théorie du plan incliné : ne pas s'installer dans une répétition, apporter du déséquilibre pour les acteurs, les techniciens, parce qu'il y a un phénomène d'hypnose qui se crée. Au bout de trois prises identiques, je ne vois plus rien ». Et il précise qu'il « vien[t] du scénario, une pratique qui produit de la prévisibilité absolue. Le cinéma réclame exactement l'inverse »².

Trois façons de filmer caméra à l'épaule

La mise en scène permet donc de desserrer le canevas fortement tressé du scénario, et d'y faire entrer de la vie et de la surprise. Mais cette surprise doit aussi être domestiquée pour que cette nouvelle énergie puisse être canalisée. Si le film y parvient, c'est qu'il pense fortement la place de la caméra qui, même si elle n'est pas posée sur un pied, trouve à chaque fois un emplacement pertinent selon les séquences. On peut en effet distinguer trois statuts de cette caméra. – La caméra « témoin » : la caméra se place à côté de l'action et l'observe avec une certaine distance. C'est le cas de la séquence d'ouverture où elle surplombe les personnages assis. On sent sa présence et son impact dans l'espace comme celui d'un troisième personnage muet, présent dans la pièce. Cette caméra témoin est aussi utilisée à quelques moments stratégiques du récit, notamment dans la scène où Tom doit récupérer le loyer d'un patron de restaurant. On notera ainsi les deux brefs plans de transition (entre 00:26:59 et 00:27:09) où la caméra est soudainement placée très loin de Tom, alors que dans tout le reste de la séquence elle joue la proximité. Ces deux plans sont très simples, le premier montrant Tom traverser la rue et le second le voyant détalé à toute vitesse dans le couloir d'entrée. Il y a un indéniable effet de filature dans ces deux plans qui pourraient être ceux d'un observateur espionnant Tom depuis le trottoir opposé ou le hall du bâtiment. Ce soudain changement d'échelle de plans



n'est pas négligeable, car il souligne aussi un point névralgique du récit, un moment où Tom doit agir « comme un homme » sous l'injonction de son père. Cette prise de distance de la caméra, redevenue temporairement témoin objectif, est aussi celle que la mise en scène instaure vis-à-vis du comportement de Tom.

– la caméra « embarquée » : la caméra est prise au cœur de l'action et ne peut pas s'en échapper. C'est le cas dans les nombreux plans de voiture où elle est installée à la place du passager, sans possibilité d'échappatoire. C'est le cas de la séquence suivant le générique (à partir de 00:02:36) où Tom, Sami et Fabrice négocient leurs affaires. La caméra est placée sur la banquette arrière aux côtés de Tom, signalant par-là que l'histoire qu'on va raconter est finalement la sienne et pas celle de Sami, le « héros » de la séquence de pré-générique. Autre caractéristique de ces nombreuses séquences de voiture : on entre directement dans le vif du sujet, avec une omission volontaire des premières répliques censées nous exposer la situation. La scène commence ainsi par une réplique interrogative de Tom (« Je vois pas pourquoi »), manière de montrer que nous arrivons en plein cœur d'une transaction qui n'est que prétexte à faire ressentir les relations entre les personnages. La scène joue sciemment d'un certain effet de retard, sollicitant ainsi la curiosité du spectateur. Ce dernier entre dans la scène « comme s'il avait raté le début » et doit déduire de lui-même la situation. Cette technique d'entame est fréquemment utilisée dans les moments d'excitation voire d'affolement de Tom. Le cas le plus explicite est le moment où il va chercher son père tabassé (à partir de 01:00:04) et erre en voiture, le téléphone à l'oreille (« Mais t'es où là, je te vois pas ? Hein, quel abribus ? »). En plus d'être au plus près du personnage, la caméra adopte à ce moment-là de rapides mouvements de balayage visuel (01:00:17) qui sont les parfaits regards subjectifs d'un héros soudainement paniqué.

– la caméra « de suivi » : la caméra suit les personnages, choisit de se rapprocher ou de maintenir ses distances avec eux. Elle manifeste



donc une certaine autonomie quant au choix de sa place au sein de la scène. Elle peut évoquer la garde d'un boxeur, qui tourne autour des personnages – principalement de Tom, qui aime la plupart des scènes – et se rapproche d'eux ou au contraire leur laisse du champ. Si les deux premiers statuts de la caméra renvoyaient plutôt à l'immobilité, la caméra « de suivi » est caractérisée par sa mobilité et trouve sa place au sein d'un réglage chorégraphique précis. On peut ainsi étudier les scènes où elle est plongée à l'intérieur de mouvements de groupes, comme celle où Tom tente en vain d'empêcher l'installation de familles immigrées à l'intérieur d'un immeuble vide (à partir de 00:07:43). La séquence joue sciemment d'une certaine confusion, avec beaucoup d'allées et venues, d'irruptions et d'altercations de personnages. Si on la décompose plan par plan, on s'aperçoit qu'aucun raccord n'est respecté. Les personnages changent de place. La caméra est parfois devant, parfois derrière eux. Et pourtant, tout paraît assez naturel. On n'a pas l'impression de voir des jump cuts agressifs et irréalistes. Au contraire, une certaine fluidité nerveuse émane de la scène, parce que toutes les coupes sont accompagnées par des mouvements ou des répliques dont l'impact permet d'amortir les transitions abruptes. Comme en jazz, le montage joue d'un certain art de la syncope ou du contretemps qui permet des relances de l'ensemble.

Un autre exemple de l'usage d'une caméra de suivi doublé d'un montage syncopé peut se voir dans une scène de leçon de piano (à partir de 01:13:29). La caméra est d'abord presque collée à Tom qui se trouve à la fenêtre et tire sur sa cigarette, l'air soucieux. Puis, attiré par la musique jouée par Miao Lin, il se retourne, passe devant la caméra et regarde avec admiration. La pianiste est à peine entrevue à travers une petite échappée sur le bord gauche du cadre, le reste de l'image étant bouché par le corps de Tom. Ainsi, même dans un espace minuscule, la caméra et le déplacement de l'acteur sont réglés au millimètre et ont des conséquences sur les choix de cadre.

Dans cette séquence, c'est aussi la musique qui dicte les déplacements, donnant une valeur chorégraphique au mouvement de caméra. Au plan suivant (01:14:11), Tom est au piano et joue sur un phrasé musical plus mécanique, d'abord de manière assez appliquée, presque au bord de l'énervement, mais en parvenant tout de même à une fragile fluidité. La transition sonore est brutale, mais là encore syncopée. En jouant sciemment d'une rupture de rythme, elle imprime une nouvelle cadence à la scène.

Construire un point de vue entre la première et la troisième personne

Évidemment, au cours d'une même scène, la caméra portée peut osciller entre ces trois statuts qui ne sont pas si étanches entre eux. La singularité de ces variations définit aussi la spécificité du point de vue du film. Quoique la mise en scène reste constamment immersive, mais selon que cette caméra « colle » ou non à Tom, elle épouse sa subjectivité ou au contraire la regarde depuis un point de vue extérieur. À ce titre, la caméra varie « entre la première et la troisième personne » et définit aussi un mode de représentation contemporain où peuvent se lire, dans les plans de suivi, l'influence du reportage, voire du jeu vidéo. Quoi qu'il en soit, ce choix de filmer « à l'épaule » demande finalement autant, voire plus, de rigueur qu'un découpage classique qui hiérarchiserait les différentes échelles de plans. Une telle façon de filmer amène évidemment de la spontanéité mais ne peut relever de la pure intuition. Elle exige aussi une réelle symbiose entre le rythme de jeu des comédiens et celui du montage. Ici, il est clair que la méthode de tournage n'a pas toujours été des plus orthodoxes. Si les scènes se permettent d'entremêler plusieurs prises avec des places de caméra différentes, le montage, orchestré par Juliette Welfling, trouve sa propre musicalité en absorbant les saccades des raccords heurtés.



- 1) « Stéphane Fontaine, caméra organique », Annick Peigne-Giuly, *Libération*, 4 mai 2005.
- 2) « Apporter du déséquilibre jusqu'à l'hypnose », entretien avec Jacques Audiard et Romain Duris, par Gérard Lefort et Didier Péron, *Libération*, 16 mars 2005.

PLANS

Regarde le père tomber

Comme un opéra, *De battre mon cœur s'est arrêté* commence par une ouverture en pré-générique, une scène qui, bien qu'elle soit quelque peu annexe à l'intrigue, condense toutes les thématiques de l'œuvre à venir et s'ouvre par une demande de confirmation qui résonne comme une question : « T'as connu mon père, toi ? » Cette question, c'est évidemment celle qui hante le film : connaît-on vraiment son père ? Cette première scène, c'est un dialogue entre Tom et son associé Sami, située dans une pièce imprécise, sorte de salon aussi encombré qu'un garde-meubles. Peu importe où nous sommes, pourtant. À ce moment de l'intrigue, nous ne connaissons pas encore les personnages, ni leurs occupations professionnelles, ni leur situation affective. Nous saisissons simplement que ces deux hommes doivent bien se connaître, et depuis longtemps, puisque Sami parle à Tom sur un ton familial et que ce dernier lui offre son écoute tacite. Le monologue de Sami évoque la relation qu'il entretient avec son père, un père « hyperactif, autoritaire » qui a soudainement défailli. Une chute d'abord perceptible par une connivence d'autant plus suspecte qu'elle devient presque embarrassante : « Des fois, il me demandait souvent mon avis sur ses histoires de cul avec ses secrétaires, ses caissières. Je détestais ça. Je trouvais ça dégueulasse. Lui, il continuait comme si j'étais devenu son pote. Ça me rendait dingue. » Sami enchaîne : « Et puis à un moment donné, j'ai compris ce qui se passait. C'était plus mon père que j'avais en face de moi. C'est comme si j'avais un môme, qu'il était devenu mon fils, que j'étais responsable de lui, que c'était moi le père, tu vois ! » Le trentenaire crache soudainement le morceau en laissant venir les larmes : « Et puis mon père est tombé malade et je me suis occupé de lui comme on s'occupe d'un môme. [En pleurs.] Je le torchais. Je lui faisais à manger. Je lui essuyais la bouche. Et le pire de tout ça, tu sais quoi, c'est que je voulais pas que ça s'arrête. [En se reprenant.] Et l'année d'après, j'ai eu mon premier enfant, voilà. » À la fin de la scène, Sami part au fond de la pièce. Tom ne marque qu'un petit

geste d'affection pudique, en tentant de le retenir par le bras au passage. Les paroles de Sami font fonction d'oracle. Un prophète annonce à Tom, qui ne peut le soupçonner à ce moment-là, comment ses relations avec son père vont évoluer et écrire une part de sa destinée.

Le plan qui suit cette douloureuse confession (00:02:00) est une ponctuation visuelle sans dialogue jouant du registre doux-amer. C'est un simple plan de Sami souriant et embrassant sa petite fille, image furtive de bonheur familial soudainement et partiellement assombrie par un voile noir flottant. Là encore, ce plan, qu'accompagne la musique anxiogène d'Alexandre Desplat, donne une clé du film : l'arrivée impromptue d'une menace redoutable et imprécise qui sape les fondements familiaux. À l'examen du récit, on s'aperçoit que Tom et son père Robert partagent finalement peu de scènes – six précisément – mais que leur intensité suffit à faire de leur relation le vrai pivot du film. D'autant que, de manière très explicite, ces scènes suivent exactement le même cheminement que le récit inaugural de Sami, puisqu'elles montrent progressivement la déchéance d'un père devenu malgré lui l'enfant de son fils.

Du père copain au père déchu

La première scène entre Tom et Robert joue plutôt sur un affect de complicité. Tous deux se retrouvent dans un bistro pour déjeuner et parlent de leurs petites affaires, jusqu'à ce qu'arrive Chris (Emmanuelle Devos), la nouvelle fiancée de Robert (à partir de 00:13:35). À partir de ce moment, le naturel entre les deux hommes vire au léger malaise tant Robert joue au « papa copain embarrassant », demandant des avis sur sa nouvelle conquête. De tout le film, ce sera finalement la seule scène qui montre les deux hommes encore en pleine santé, loin de toute inquiétude. En effet, dès leur deuxième scène commune, celle où Robert demande à Tom d'aller récupérer les loyers impayés du restaurateur, rôde déjà le spectre de la déchéance. Il n'y a qu'à en voir les trois derniers plans (00:28:51 – 00:29:54) où,



après l'agression dont ils se sont rendus coupables, les deux hommes se retrouvent au comptoir, épuisés et harassés. Si Tom est encore habité par la hargne, son père paraît déjà encombré par sa carcasse imposante et son air las. La prise de conscience d'un irréversible changement de rapport opère ensuite pour Tom dans la courte scène où il se rend dans l'appartement vide de son père (00:43:50 – 00:45:04). Là, il regarde d'un air interrogatif des photos de famille où il figure, enfant, avec ses deux parents côte à côte. Dans son regard se lit bientôt une mise à distance de sa propre interrogation (00:44:58). Il semble se demander quel enfant il est devenu... avec un père et une mère si différents. Bien que brève, cette scène renferme un mystère comparable au plan d'avant générique montrant Sami et sa fille. Les images du bonheur familial se voient chargées d'une contagieuse inquiétude que Tom n'identifie pas encore précisément mais sent approcher.

Cette inquiétude, c'est celle de la déchéance physique du père, manifeste au moment où ce dernier l'appelle au secours après avoir été tabassé (à partir de 01:00:44). Quand Tom raccompagne Robert chez lui, son attitude est caractérisée par un mélange de douceur et d'autoritarisme ; le fils est capable d'allonger, soigner et coucher son père, mais il va aussi hausser la voix pour connaître les honteux secrets de Robert. Il est intéressant de remarquer que ce registre psychologique est habituellement utilisé par les pères envers leur progéniture. La séquence fait ainsi directement écho au prologue du film. Raisonner son père comme on raisonne un enfant, c'est exactement ce que continue à faire Tom quand il revoit son père convalescent (à partir de 01:12 :37) et lui demande d'oublier de vouloir traiter avec Minskov. Quand Robert est assis, en survêtement et lunettes noires, il a des allures de vieux clochard beckettien, tant il ressemble à Hamm, l'aveugle tyrannique de la pièce de 1957 *Fin de partie*. Un détail de mise en scène le dote d'une toute autre dimension, encore plus inquiétante. Ainsi, quand il se lève et se dirige vers



la fenêtre, son profil n'est volontairement pas éclairé et il n'apparaît plus que comme une grande ombre en contre-jour. Même s'il est encore vivant, il a déjà des allures de vieux spectre affaibli.

Postures et présences

L'issue fatale intervient sèchement quand Tom découvre l'appartement saccagé (à partir de 01:28:51), et au fond de celui-ci, le cadavre paternel sanguinolent, la tête éclatée contre le mur. Là encore, un détail de mise en scène – macabre mais fortement signifiant – oriente le sens profond de la scène. C'est celui de la position du corps de Robert, non pas gisant au sol, mais se tenant encore fléchi contre le mur. Les larges et réalistes traînées de sang montrent que Robert est resté debout mais n'a défailli qu'après avoir reçu une balle dans la tête. Il ne s'agit pas d'une chute accidentelle du père, mais d'un ébranlement plus profond de sa stature. De manière littéraire, ce plan figure le titre programmatique du premier film du cinéaste, *Regarde les hommes tomber*, qui est en fait l'injonction déclinée par tous ses films. Si Jacques Audiard aime situer ses récits dans des mondes d'hommes – les truands, le bâtiment, la prison – c'est aussi pour interroger les figures patriarcales du monde contemporain que sont le père, l'initiateur, le parrain – au sens à la fois familial et mafieux du terme. Dans le cas présent, il esquisse une réflexion sur de nouveaux schémas père-fils. Quel père était Robert pour Tom ? Un père copain ? Un père enfant ? Un père parrain ? Un père perdu ? Un père déchu ? Tout cela à la fois, sans doute. Cet éventail nourrit sa douloureuse prise de conscience en même temps qu'elle lui permet de devenir un nouvel homme. Le plus étonnant est que cette investigation menée par le film ne s'appuie pas uniquement sur des ressorts psychologiques et ne passe que secondairement par les dialogues. Toute la complexité des relations père-fils se devine au travers des postures, des attitudes et de la présence des comédiens. Le rapport filial est ainsi condensé en quelques scènes grâce à des partis-pris formels clairs.





MOTIFS

Langage corporel et langage musical



Bien que Jacques Audiard soit un scénariste et dialoguiste chevronné, beaucoup des émotions de *De battre mon cœur s'est arrêté* passent par d'autres voies que les mots. Outre les dialogues, le récit explore deux langages : le langage musical et le langage corporel. Dès la première séquence, le personnage de Tom nous est présenté par la façon dont il écoute le récit personnel et impudique de son ami et collègue Sami, qui fond en larmes à l'évocation de la déchéance de son père (cf. p. 14). Tom, ignorant qu'il se trouvera bientôt dans la même situation que son ami, ne manifeste apparemment que peu d'empathie face à ce chagrin. Il ne dit mot, mais la nervosité de son écoute se trahit par la façon dont il fait tourner son briquet entre ses doigts. Les premières séquences nous le présentent comme un personnage à fleur de peau. Les raccords insistent sur sa nervosité. À la fin de la séquence du squat, il manque de se bagarrer avec le responsable de l'association Droit au logement. Lors de la séquence suivante (00:10:14 – 00:10:45), on le retrouve au volant de sa voiture, battant le rythme de la musique de l'autoradio avec des petits mouvements de doigts et de menton. Même dans une situation de détente, il paraît hargneux. La caractérisation du personnage passe ainsi par l'influx nerveux qui le traverse constamment et qu'il maîtrise plus ou moins bien.

Influx nerveux et influx musical

L'irruption de la musique classique dans la vie de Tom vient remettre en question cette constante nervosité. Quand Tom écoute les enregistrements de sa mère disparue (00:18:42 – 00:20:22), il ne peut s'empêcher de triturer les cassettes et de balancer son torse d'avant en arrière. Cette écoute minée par les tics d'énervement entre en écho avec celle de la toute première séquence. Quand Tom s'assoit au piano – à partir de 00:20:23 – la mise en scène insiste sur la fébrilité de ses mains, tournant sans cesse les pages du livret de la partition ou frottant nerveusement ses jambes. Au moment des premières notes – 00:20:56 – il apparaît comme un être trapu et crispé, davantage recroquevillé sur l'instrument que le dominant réellement. Là encore, ses grimaces traduisent son malaise. D'ailleurs, quand Tom regarde à la télévision les images d'un pianiste virtuose, Vladimir Horowitz, il n'est pas tant impressionné par la musique que par l'élancement des mains sur le clavier. C'est manifeste quand il s'exerce à articuler ses phalanges à l'unisson des mains du pianiste qui courent sur le clavier « comme un magnifique cheval de course avec tous ses muscles si fins », comme le dit la voix off du documentaire (00:35:36 – 00:36:06). L'obsession de Tom pour le piano est soulignée par une suite de raccords où, d'une séquence à l'autre,

revient sans cesse le motif des mains jouant sur le clavier, réel ou imaginaire. Aux mains d'Horowitz à la télévision succèdent celles de Tom passant un chiffon sur le clavier juste avant sa première leçon (00:36:07). Et cette séquence enchaîne avec une scène de bar, d'abord cadrée sur les mains de Tom « pianotant » sur le comptoir (00:38:10).

Transformer les gestes saccadés qui l'habitent en gestes gracieux de pianiste : telle est la quête de Tom qui doit lutter contre sa nervosité foncière. C'est sur ce ressort que fonctionne la première leçon avec Miao Lin, pendant laquelle il maîtrise plus ou moins bien son appréhension après avoir demandé à sa jeune professeure de ne pas le regarder. Mais cette maîtrise reste fragile et c'est encore sa nervosité qui aura raison de Tom lors de l'audition finale, qui s'avère un fiasco pour lui (01:24:17 – 01:27:15).

Leçons particulières

C'est autre chose que l'acquisition d'une simple technique d'interprétation qui vient se loger dans les leçons de piano de Tom. La situation des deux personnages est de toute évidence très particulière. Miao Lin maîtrise la musique mais pas le français. Pour Tom, c'est exactement l'inverse. Leur mode de communication est donc d'abord celui des gestes. Cette irruption de la gestuelle est manifeste dans



la deuxième leçon (00:41:22 – 00:43:40) où Tom s'énervé, grogne, crie et tape du pied avant d'avoir pu achever sa première phrase musicale. Les gestes de Miao Lin, qui demande à Tom de lever amplement les bras pour les faire doucement retomber sur le clavier (00:41:51), tiennent autant des méthodes de relaxation ou du tai-chi que de l'apprentissage musical à proprement parler. Le langage corporel et l'extériorisation d'un influx nerveux se rejoignent enfin et traversent les barrières des langues. La leçon de piano est surtout une leçon de maintien du corps et d'acquisition des bonnes postures.

Musique et douleur

Pourtant, en dépit de ces travaux pratiques et même si la musique adoucit les mœurs, cette communication entre le professeur et son élève ne va pas sans heurts. La succession des cours révèle plusieurs situations tendues, rendues plus aiguës par l'impossibilité de recourir aux mots. Miao Lin peut montrer ses défauts d'interprétation à Tom en imitant de façon caricaturale sa façon de jouer très appuyée (00:53:58), ce qui énerve encore plus le jeune homme. Elle peut même s'emporter contre lui en l'invectivant sans ménagement (01:00:07). Si les mots ne sont volontairement pas traduits à ce moment-là, c'est parce que le langage y est aussi

ramené à un pur affect nerveux et éruptif. La dernière leçon avant l'audition (01:16:33 – 01:18:06) joue au contraire d'une certaine harmonie enfin trouvée, malgré un jeu toujours très musculaire du corps de Tom. Les mots d'encouragement de Miao Lin, en chinois, sollicitent cette fois une douceur inédite dans le but d'apaiser enfin Tom.

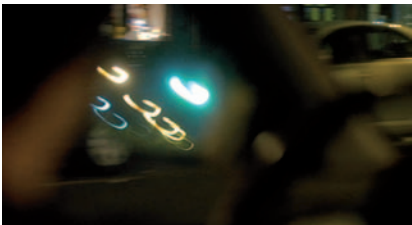
La musique ne va jamais sans tension, voire sans douleur. Ce propos trouve une parfaite condensation avec l'antépénultième image du film (01:37:20) où les mains ensanglantées d'un Tom prostré sur son fauteuil d'orchestre pianotent sur ses genoux en un improbable playback du concert de Miao Lin. Cette seule image dit tout le tragique du personnage, qui n'a pas réussi à canaliser son irritation existentielle et à détourner son influx nerveux vers l'interprétation musicale. Le sang poisseux de la vengeance reste collé sur ses mains et le condamne à n'être qu'un mime qui ne peut effleurer avec dignité les touches du piano.

Jouer sans dialogues

Après avoir regardé les séquences des leçons de piano entre Tom et Miao Lin, les élèves peuvent inventer, écrire et jouer des scènes fonctionnant sur un dispositif similaire. La règle du jeu est de mettre en scène l'interaction entre deux personnages sans utiliser le dialogue traditionnel. Chacun doit se faire comprendre de l'autre par des gestes ou par des musiques et des chansons. Pour le travail de ces scènes, plusieurs variantes sont possibles. Si la scène se concentre sur des gestes et arrive sur le terrain de la chorégraphie, c'est la danse qui devient un langage. La préparation d'un tel atelier peut se faire aussi en abordant le genre de la comédie musicale. Si les personnages font le choix de communiquer en citant des chansons, ce sont les paroles qui deviennent dialogues. Dans ce cas, l'atelier permet aussi d'examiner comment les extraits se répondent entre eux. Il peut ainsi permettre de réfléchir aux notions de collage et de citation, et voir comment leur emploi permet de construire une scène, voire un discours. Pour sensibiliser les élèves au pouvoir d'évocation des paroles de chanson, il peut être utile de montrer des extraits d'*On connaît la chanson* d'Alain Resnais (1997). Dans un cas comme dans l'autre, un tel atelier peut aussi permettre aux élèves de prendre conscience qu'on peut faire comprendre beaucoup sans recourir au dialogue et qu'indépendamment de la signification des mots, la communication à l'intérieur d'une scène est d'abord une affaire de rythme

Le fils du Père Fouettard

Titre déroutant, poétique et mystérieux que celui du film de Jacques Audiard. Dans un premier temps, il peut être intéressant, après la projection, de réfléchir avec les élèves à ce que leur inspire ce choix décalé que rien ne semble d'abord justifier. On remarquera et commentera la structure inversée de la phrase, le recours à la première personne et l'importance que le titre accorde à la pulsation, tout en suggérant une thématique amoureuse. Dans un second temps, une recherche informatique mènera à une piste complémentaire. Le titre est en fait la citation d'une chanson connue de Jacques Dutronc, « La Fille du Père Noël » (1966) dont le texte est signé Jacques Lanzmann. Retrouver le passage correspondant – « *De battre mon cœur s'est arrêté / Sur le lit j'ai jeté mon fouet / Tout contre elle je me suis penché / Et sa beauté m'a rendu muet* » – suggérera de nouveaux parallèles avec l'intrigue du film et l'itinéraire de Tom. On remarquera aussi que le célèbre refrain de la chanson met en avant la question d'un douloureux héritage : « C'était la fille du Père Noël / J'étais le fils du Père Fouettard. » Tom, avatar du Jean-Balthazar de Dutronc, n'est-il pas lui aussi le fils d'un sinistre personnage ? Pour finir, on verra que le DVD du film (scène coupée n° 5) donne l'une des clés de l'énigme. Il était bien prévu dans le scénario une scène nocturne où Tom, en attendant d'aller chercher son collègue Fabrice, chante « La Fille du Père Noël » au volant de sa voiture à l'arrêt. On tentera de formuler plusieurs hypothèses quant au retranchement final de cette séquence (cf. p. 19).



TECHNIQUE

Clair-obscur et somnambulisme

Film d'atmosphère par excellence, *De battre mon cœur s'est arrêté* tire une grande partie de sa singularité d'un travail spécifique sur l'image et la lumière, renouvelant une tradition propre au film noir, celle de la poésie nocturne et des ambiances entre chien et loup. Loin du pastiche, le film d'Audiard cherche aussi à saisir le monde contemporain et tire des ambiances de la nuit, avec ses néons, ses phares de voiture et ses éclairages au sodium, une matière plastique propre à générer un type très particulier de clair-obscur.

Comme l'explique le cinéaste lui-même, le travail sur la lumière vise pourtant la simplicité. Il décrit ainsi les principes définis avec le chef opérateur et cadreur Stéphane Fontaine : « On est très vite tombé d'accord sur quelques principes, la caméra à l'épaule et une lumière la plus réaliste possible. Bien sûr, on n'est jamais totalement en éclairage naturel, mais on s'était dit qu'on ne se poserait pas de problèmes de raccords lumière, qu'il fallait privilégier le travail avec les comédiens. »¹

La nuit, matière organique

Sans formalisme excessif, le film tire parti de la nuit comme d'une matière organique. En déclinant certains motifs connus, comme la scène de voiture, le film propose plusieurs variations graphiques. La nuit peut être noire et tranchante,

comme celle où sont plongés Tom et ses collègues dans la première séquence après le générique (00:02:35 – 00:03:53) ou plus scintillante et colorée, comme dans l'autre séquence de voiture, entre Tom et Miao Lin (01:31:43 – 01:32:32), où les éclairages de la ville perçue à l'arrière-plan crépitent autour des profils des personnages et les cerne d'un certain halo protecteur.

Les lumières au sodium, les phares des voitures, les vitrines allumées fournissent autant de motifs plastiques, parfois nets, parfois laissés volontairement dans un flou d'arrière-plan. Ces variations sont particulièrement visibles lors de la scène de marche nocturne où Tom poursuit Aline (à partir de 00:48:58). La scène démarre en plan large, sans éclairage supplémentaire sur les visages des personnages. Ces derniers ne deviennent perceptibles qu'au hasard de leur passage devant des boutiques éclairées ou des abribus. La volonté est clairement de retranscrire une nuit parisienne telle qu'elle est, en acceptant même toute la part de « pollution visuelle » qu'induisent publicités, logos et enseignes. Le raccord à 00:49:42 enchaîne enfin sur des plans plus serrés des visages, exactement au moment où la scène développe un registre plus émotif, celui de la déclaration d'amour de Tom à Aline, même si sa sincérité prête à discussion. Un dernier raccord dans le mouvement (00:50:17) insiste sur le rappro-

chement des deux personnages cadrés au niveau des bras et des mains, juste avant leur étreinte. L'indécision lumineuse, le jeu entre le vu et le non-vu comme entre le flou et le distinct participent à la sensualité d'une scène qui, tournée en plein jour, aurait sans doute semblé moins intéressante.

Sortir de sa nuit

Si la nuit est ainsi utilisée pour son potentiel de mystère et de désir, elle alimente aussi une lecture métaphorique du récit. En effet, *De battre mon cœur s'est arrêté* raconte l'itinéraire d'un jeune homme cherchant à sortir de sa propre nuit affective, quête d'une lumière dont il perçoit des étincelles dans la découverte du piano et de l'amour. En ce sens, le générique, à la fois abstrait et mélancolique (00:02:10 – 00:02:34) peut être vu comme une variation sur le thème de la « lumière au bout du tunnel », à cette différence près que la lumière n'est pas ici un horizon à conquérir, mais reste une lueur flottante et insaisissable. Nul ne sait d'ailleurs si à la fin du film, Tom est réellement sorti de sa nuit, car sa rédemption par l'art est très imparfaite. Il s'est fracassé à la fois contre le souhait de venger son père et celui de devenir un pianiste concertiste. S'il n'a pas réellement conquis une lumière rédemptrice, il a accepté une certaine lueur, sans doute imparfaite mais néanmoins personnelle.





Aller vers le somnambulisme

Au diapason de son titre (cf. p. 17), la lumière de *De battre mon cœur s'est arrêté* obéit souvent à une véritable pulsation reflétant les états émotionnels de Tom. Dans *Sur mes lèvres*, le précédent film de Jacques Audiard, la bande son, parfois volontairement indistincte et étouffée, faisait partager au spectateur la perception de son héroïne malentendante Carla, interprétée par Emmanuelle Devos. Ici, le travail sur l'image opère de même quant à la perception du monde extérieur par Tom. Espace extérieur et espace mental se confondent. Ainsi, quand il ramène son père blessé chez lui (01:01:52), la très faible luminosité de l'appartement renvoie de manière évidente à l'irruption d'une nouvelle inquiétude dans l'esprit de Tom, comme le confirme le plan suivant (01:02:02) où une ombre imposante masque les yeux du personnage prostré. La suite de la séquence travaille sur une lumière plus douce mais toujours de faible intensité. L'ambiance feutrée de cet intérieur, avec son éclairage affaibli et son camaïeu d'ocres et de jaunes, n'est plus celle d'un appartement bourgeois, plutôt celle d'un confessionnal. Il s'agit bien du moment où le père se confie à son fils, même si le non-dit reste encore important (01:03:26 – 01:04:56).

De fait, le mouvement général du film va souvent vers des scènes à la fois plus rapides dans leur

rythme et leur montage, plus allusives dans le récit, mais souvent volontairement moins éclairées. Cet ensemble donne une dimension réellement somnambulique au parcours de Tom qui cherche à sortir de sa nuit, mais en trouvant ses repères à tâtons. Cette idée du somnambulisme est clairement perceptible quand on compare les deux scènes d'expulsion de squatteurs. Dans la première (00:07:47 – 00:10:13), tournée en plein jour, Tom est clairement investi dans sa tâche, sachant parfaitement ce qu'il doit faire. Dans la seconde (01:22:23 – 01:23:38), les repères sont beaucoup moins nets et Tom a tellement changé entre temps qu'il regarde l'action de manière extérieure et distante (cf. p. 10 et 11 pour l'analyse de la progression). Un détail de mise en scène, révélé par Jacques Audiard dans le commentaire audio du DVD, explicite aussi l'appréhension de la scène, qui a volontairement été tournée dans le noir : c'est le cinéaste lui-même, armé d'une lampe de poche, qui indiquait les endroits où filmer. Manière de maintenir l'équipe et les comédiens aux aguets et de capter leur spontanéité comme leur surprise. Ce qui se voit à l'écran, ce sont avant tout des réflexes perceptifs, les mêmes finalement que ceux des somnambules.

1) « Et si tuer quelqu'un au cinéma, c'était difficile ? », entretien avec Jacques Audiard, par Philippe Rouyer et Claire Vassé, *Positif* n°529, mars 2005.

Élagage

Les 21 scènes coupées présentes en complément sur le DVD fournissent un matériau de premier choix pour l'étude des différents stades d'écriture du film. Si ces scènes ne figurent pas dans le montage final, ce n'est pas parce qu'elles sont d'une qualité moindre, mais parce qu'elles ralentissent le film ou le rendent trop explicatif. Qui plus est, ces scènes bénéficient d'un commentaire audio de Jacques Audiard, justifiant à chaque fois le refus de les inclure dans le cours du récit. Une fois que les élèves auront intégré la structure globale du film, on pourra imaginer avec eux un atelier avec ces scènes retranchées. Dans un premier temps, la scène sera montrée brute puis une discussion pourra être engagée sur l'utilité et la valeur de la scène ainsi que sur la cause de son exclusion. Dans un deuxième temps, le commentaire audio du réalisateur pourra être analysé en regard des interprétations des élèves. En général, les scènes qui ont été rejetées sont, de l'aveu du réalisateur, celles qui « disaient trop au lieu de strictement montrer » et leur éviction permet « d'aller plus vite ».

Ce que nous apprennent aussi ces scènes coupées, c'est qu'un film peut mettre de côté certains de ses éléments, même quand ils sont réussis et incarnés. C'est le cas par exemple des scènes, pourtant très vivantes, qui montrent Tom au piano faire le bœuf en boîte de nuit (scène 2) ou en soirée (scène 3), mais qui différencient trop tôt son personnage des autres et anticipent, de manière prématurée, sa redécouverte de l'instrument. Deux autres scènes non retenues auraient pu caractériser le rapport de Tom à la musique. Avec la scène 9, il aurait marqué une distance avec une analyse musicologique des *Variations Goldberg* qu'il découvrait en s'en amusant. Dans la scène 10, où il lisait une partition avec Miao Lin, il aurait été au contraire présenté, selon Jacques

Audiard, sur un mode presque trop intellectualisé. En creux, ces scènes coupées indiquent par l'exemple que le montage permet aussi de redéfinir certaines options prises au moment de l'écriture du scénario et du tournage, et qu'il consiste autant en un travail d'élagage que d'ajustage des scènes entre elles (cf. aussi « Le fils du Père Fouettard », p. 17). La meilleure illustration en est peut-être le rejet d'une scène montrant Chris – Emmanuelle Devos – auprès de Tom, vers la fin du film. Elle vient de décrocher un rôle alors que le jeune homme, qui l'a chargée de revenir vers son père, a échoué à son audition. Deux versions existent de cette séquence (scènes 17 et 21), qui pourront être comparées par les élèves ; l'une a été tournée de jour dans un parc, l'autre de nuit dans une rue. Pourtant aucune d'elles, quel que soit son décor, n'a atteint le montage final : « Il y a trop de mots », conclut Jacques Audiard à leur sujet.

PARALLÈLES

Les dérivés du cinéma criminel



Meurtre d'un bookmaker chinois de John Cassavetes (1976) – Faces Distribution.



Meurtre d'un bookmaker chinois de John Cassavetes (1976) – Faces Distribution.



Le Pigeon de Mario Monicelli (1958) – Lux Film/Coll. Cahiers du cinéma.



Rosetta de Jean-Pierre et Luc Dardenne (1999) – Les Films du fleuve/RTBF.



Rosetta de Jean-Pierre et Luc Dardenne (1999) – Les Films du fleuve/RTBF.

On peut spontanément rattacher *De battre...* au genre du film noir formaliste, lui-même héritier des films noirs américains des années 1930, en le rapprochant des titres de Jean-Pierre Melville et Martin Scorsese (cf. p. 3). Y voir même un cousin français de films réalisés par de jeunes cinéastes américains (*Comme un chien enragé* de James Foley, en 1986 ; *Little Odessa* de James Gray, en 1994) qui racontent de tragiques histoires de filiation criminelle. Mais le film d'Audiard revisite les codes du polar de manière personnelle, au profit d'un singulier travail d'ambiance.

En ce sens, sa référence implicite reste *Meurtre d'un bookmaker chinois* (John Cassavetes, 1976). Ce film partage avec lui l'attrance pour un monde sans fard, débarrassé de toute mythologie et de tout fétichisme. L'histoire est celle de Cosmo Vittelli, propriétaire d'un cabaret de troisième zone, qui pour s'acquitter de ses dettes doit éliminer un « parrain » chinois qui fait de l'ombre à la pègre locale. Comme Tom, Cosmo est un personnage sans grande envergure soudainement confronté au crime. Tous deux jouent leur survie au moment précis où ils sont dérangés par une aspiration artistique. Comme dans *De battre...*, deux visions de la nuit s'entremêlent : celle, poisseuse, des petits mafieux locaux et celle des « artistes » de cabaret sans aucune ampleur mais terriblement touchants. Chez Cassavetes, les numéros sur scène ont finalement le même statut que les scènes d'apprentissage musical chez Audiard : ils sont des respirations dégageant l'horizon du sombre univers des héros autant que des moments révélant la part laborieuse du travail artistique. Qu'il revendique ou non l'influence de ce film – inspirateur de *Tournée* de Mathieu Amalric en 2010 – le cinéaste en a retenu l'enseignement : c'est en dépeignant sans concession ni complaisance un monde sans gloire qu'il parvient à rendre, paradoxalement, ses héros attachants.

La juste distance : une proximité critique

Si le spectateur s'attache à Tom, c'est parce qu'il lutte contre un monde et des valeurs familiales et professionnelles dans lesquels il ne se reconnaît plus, et se montre au bout du compte lucide sur ses défaillances. Choisir un anti-héros nécessite de trouver la juste proximité avec lui : il faut rendre compte de ses agissements au plus près mais aussi laisser de la distance pour pouvoir juger de ses actes. C'est une proximité critique qu'il faut parvenir à créer. Deux films permettent de façon exemplaire d'évoquer cette question.

Le premier est très éloigné de celui d'Audiard, à la fois dans le temps, le genre et le ton. Il s'agit du *Pigeon* de Mario Monicelli (1958). C'est le fleuron de la comédie italienne, un genre qui ne s'interdit pas le cynisme ou la cruauté, revendique l'outrance et la caricature fondées sur une fine observation sociale. Le rapprochement des deux films tient précisément au souci de véracité sociale, à la façon extrêmement documentée d'inscrire les combines du quotidien et les petits arrangements avec la loi dans le cours du récit. *Le Pigeon*, qui raconte la tentative loufoque d'un braquage par une bande de personnages maladroits partage avec *De battre...* le souci de peindre des « pieds nickelés » - l'expression, qui fait allusion à une célèbre bande dessinée de Forton, est revendiquée par Audiard – maladroits dans leur vie personnelle et malhabiles dans leurs affaires. Mais les visées des deux films sont différentes. Chez Monicelli le manque de discernement est une preuve d'humanité quand chez Audiard, la bêtise souligne au contraire un manque.

Plus récent, le second film a constitué, dès sa Palme d'Or de 1999, un nouveau paradigme de mise en scène. Il s'agit de *Rosetta* de Jean-Pierre et Luc Dardenne, qui suit à la trace et caméra à l'épaule une jeune ouvrière licenciée, prête à tout pour retrouver un travail et

« une vie normale ». La nouveauté du film tenait à l'époque à l'importation des codes du reportage de guerre – suivi heurté des personnages, à-coups volontaires de la caméra, refus de l'esthétisation – dans le film naturaliste. En raison de sa netteté et de son efficacité comme du sentiment d'urgence qu'il provoquait, le style a été beaucoup imité, jusqu'à devenir une sorte de procédé que les Dardenne ont eux-mêmes remis en question à partir du *Silence de Lorna* en 2008. Il n'est pas interdit de voir dans la mise en scène de *De battre...* un cousinage lointain et nuancé avec celle de *Rosetta*, à travers l'usage systématique de la caméra à l'épaule (cf. p. 12) et le suivi continu du héros. La méthode d'écriture filmique elle-même, qui privilégie les plans-séquences au tournage mais les fragmente au montage, est aussi proche de celle des deux frères, dont la société, Les Films du fleuve, a coproduit en 2012 *De rouille et d'os*, dernier film en date d'Audiard. Si la mise en scène du cinéaste français reste moins sèche et plus apprêtée que celle de ses confrères belges, elle la rejoint dans le souci d'une précision qui ne trahit jamais une profonde honnêteté de regard. *Le Pigeon* comme *Rosetta* peuvent être d'ailleurs vus eux-mêmes comme d'autres dérivations du film noir : le film italien sur le mode de la parodie, le film belge sur le mode du « thriller social », où la course contre la montre pour retrouver un emploi est encore plus haletante que bien des films policiers contemporains. Quoi qu'il en soit, *De battre mon cœur s'est arrêté* renvoie bien à une façon européenne de mettre en scène des personnages issus du peuple pour évoquer, sans racolage, les difficultés de leur vie quotidienne et les points de grippage d'une société. En ce sens, le film s'affranchit des codes du cinéma de genre pour réellement parler de son époque.

À CONSULTER



Filmographie

Les films de Jacques Audiard :

De battre mon cœur s'est arrêté, DVD, UGC Vidéo, 2005.

Regarde les hommes tomber, DVD, GCTHV, 2002.

Un héros très discret, DVD, Studiocanal, 2009.

Sur mes lèvres, DVD, Fox Pathé Europa, 2002.

Un prophète, DVD, UGC Vidéo, 2010.

De rouille et d'os, DVD, UGC Vidéo, 2012.

Les DVD de *Un prophète* et *De rouille et d'os* contiennent chacun un intéressant making-of signé par le cinéaste Antonin Peretjatko.

Pour poursuivre l'étude :

James Toback, *Mélo pour un tueur*, DVD, Arcades, 2011.

John Cassavettes, *Meurtre d'un bookmaker chinois*, DVD, Opening, 2001.

Jean-Pierre et Luc Dardenne, *Rosetta*, DVD, TF1 Vidéo, 2001.

Alain Corneau, *Série noire*, DVD, Studiocanal, 2003.

Mario Monicelli, *Le Pigeon*, DVD, Studiocanal, 2003.

Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud*, DVD, Arte Vidéo, 2005.

Édouard Niermans, *Poussière d'ange*, DVD, Studiocanal, 2006.

Marcel Carné, *Le jour se lève*, DVD, Studiocanal, 2011.

Martin Scorsese, *Mean Streets*, DVD, Carlotta Films, 2011.

Jean-Pierre Melville, *Le Doulos*, DVD, Studiocanal, 2012.

Bibliographie

Articles consacrés au film :

Jean-Christophe Ferrari, « Accepteras-tu un homme aussi haletant contre toi ? », *Positif* n°529, mars 2005.

Philippe Rouyer et Claire Vassé, « Et si tuer quelqu'un au cinéma, c'était difficile ? », entretien avec Jacques Audiard, *Positif* n°529, mars 2005.

Jean-Philippe Tessé, « Un modèle », *Cahiers du cinéma* n°648, septembre 2009 : article consacré à *Un prophète* et plus largement au cinéma de Jacques Audiard.

Ouvrage général :

Noël Simsolo, *Le film noir : vrais et faux cauchemars*, Cahiers du cinéma, 2005.

Document pédagogique :

Thomas Steinmetz et Bastien Ferré, *De battre mon cœur s'est arrêté*, Scéren-CNDP, 2014.

Sitographie

Gérard Lefort et Didier Péron, « Apporter du déséquilibre jusqu'à l'hypnose », entretien avec Jacques Audiard et Romain Duris, *Libération*, 16 mars 2005 : http://next.liberation.fr/cinema/2005/03/16/apporter-du-desequilibre-jusqu-a-l-hypnose_513014

Annick Peigné-Giuly, « Stéphane Fontaine, caméra organique », *Libération*, 4 mai 2005 : http://next.liberation.fr/cinema/2005/05/04/stephane-fontaine-camera-organique_518652

Didier Péron, « Qui va piano va salaud », *Libération*, 16 mars 2005 : http://next.liberation.fr/cinema/2005/03/16/qui-va-piano-va-salaud_513015

Jean-Marc Lalanne, « Audiard sur sa faim », *Les Inrockuptibles*, 30 mars 2005 : <https://www.lesinrocks.com/2005/03/30/cinema/actualite-cinema/audiard-sur-sa-faim-1154642/>

Cédric Anger, dossier « Lycéens et Apprentis au cinéma en Île-de-France », 2006 : http://www.acrif.org/sites/default/files/de_battre_dp.pdf

On peut aussi écouter la musique d'Alexandre Desplat, « *De battre mon cœur s'est arrêté* (Suite) », dans l'album *Alexandre Desplat – Jacques Audiard* (FGL, 2006).

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Thriller mélodique

Remake très personnel du polar new-yorkais *Mélie pour un tueur* de James Toback (1978), *De battre mon cœur s'est arrêté* est loin d'être une copie servile des standards du cinéma américain. Ce grand succès de Jacques Audiard – huit Césars – s'inscrit même en glorieux héritier d'un « film noir à la française » qui prend soin de s'insérer avec précision dans un milieu social, en l'occurrence le monde sans scrupule des marchands de biens immobiliers. Avant tout, ce film à l'instinctivité parfois animale est un véritable récit d'apprentissage où Tom, interprété par Romain Duris, prend conscience de la médiocrité de son destin crapuleux. Sa rencontre avec la musique classique est bien plus qu'une simple ouverture à la sensibilité. Elle bouleverse son rapport aux autres et remet en question ses liens filiaux et professionnels avec son père. Ira-t-elle jusqu'à donner une nouvelle orientation à sa vie ? Si le film emprunte aux codes du cinéma de genre, c'est pour inventer le sien, celui du thriller existentiel.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro Scénario, réalisation et production de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Joachim Lepastier est critique aux *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009, après avoir mené des études d'architecture et de cinéma. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires, écrit quelques courtes fictions ainsi qu'un ouvrage sur Quentin Tarantino (parution à l'automne 2014 aux éditions des Cahiers du cinéma). Il enseigne également au Conservatoire libre du cinéma français.

Avec le soutien du Conseil régional

